

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN

¿ES MIÉRCOLES Y ESTIÉRCOLES UNA OBRA DE NUEVO PERIODISMO?

PAULA ALEXIS MERCHÁN RECALDE

DIRECTOR: SANTIAGO PÁEZ

QUITO, 2015

DEDICATORIA

A mis padres, Rolando y Silvia, a mi hermano, Daniel, y a mis abuelas, Enma y Alicia.

TABLA DE CONTENIDOS

0. INTRODUCCIÓN.....	5
1. CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO -METODOLÓGICO.....	7
1.1 Contexto histórico del Nuevo Periodismo.....	7
1.2 Crónica como género periodístico.....	13
1.3 Nacimiento del Nuevo Periodismo.....	16
1.4 Marco teórico.....	21
2. CAPÍTULO II: ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE <i>MIÉRCOLES Y ESTIÉRCOLES</i>	29
2.1 Resumen de <i>Miércoles y estiércoles</i>	29
2.2 Análisis narratológico de <i>Miércoles y Estiércoles</i>	33
2.2.1 Lugar o espacio.....	33
2.2.2 Tiempo.....	35
2.2.3 Personajes.....	36
2.2.4 Narrador.....	42
2.2.5 Acontecimientos.....	44
2.2.6 Manejo del tiempo.....	47
3. CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE <i>MIÉRCOLES</i> <i>Y ESTIÉRCOLES COMO NUEVO PERIODISMO</i>	50
3.1 Resumen del Caso Restrepo.....	50
3.2 Correspondencia entre <i>Miércoles y estiércoles</i> y el Caso Restrepo.	52
3.2.1 Personajes.....	53
3.2.1 Acontecimientos.....	55
3.3 Protocolo de análisis.....	59
3.3.1 Definición de Protocolo.....	59
3.3.2 ¿Presenta el hecho?	59
3.3.3 ¿Presenta a los personajes?	60
3.3.4 ¿Presenta los escenarios?	62
3.3.5 ¿Presenta diálogos y testimonios?	63

3.3.6 ¿Reconstruye la historia escena-por-escena?	64
3.3.7 ¿El autor tiene presencia?	65
3.3.8 ¿Se evidencian técnicas literarias?	67
3.4 Resultados.....	68
4. CONCLUSIONES.....	70
5. RECOMENDACIONES.....	72
6. ANEXOS.....	73
5.1 Anexo 1: entrevista a Esteban Michelena.....	73
5.2 Anexo 2: entrevista a Santiago Páez.....	76
5.3 Anexo 3: entrevista a Diego Cornejo.....	80
7. BIBLIOGRAFÍA.....	89

INTRODUCCIÓN

*“Solo a través de la ficción, se puede
llegar a ciertas verdades”*

Diego Cornejo Menacho

Tras veinte años de investigaciones, mentiras, manifestaciones y, sobre todo, mucho sufrimiento, el *Caso Restrepo* revivió en la memoria colectiva de los ecuatorianos con la obra *Miércoles y estiércoles*, del periodista y escritor Diego Cornejo Menacho. Aquí, la historia del mayor crimen de lesa humanidad que ha visto el Ecuador se eleva a un nivel que casi nadie se ha atrevido a explorar, pues cuenta el testimonio de los culpables de la desaparición, tortura y muerte de los dos menores de edad. Los protagonistas de esta historia, sus trampas, secretos y vergüenzas, son los artificios que atrapan al lector, tanto así que las críticas han calificado a esta novela como una obra al mismo nivel de *A sangre fría*, de Truman Capote.

¿Qué hace que una obra corta en extensión sea comparada con la novela más representativa de este autor norteamericano? Es aquí donde nace esta disertación de tesis, de esta pregunta que busca una respuesta a través de una lectura detenida, análisis literario y comparación del relato con el caso real de los hermanos Restrepo; así, se intenta averiguar si su naturaleza pertenece a la corriente literaria-periodística de *A sangre fría*, es decir, al Nuevo Periodismo. Este género, que ha sido trabajado desde mediados del siglo pasado, poco ha sido experimentado en el Ecuador, por ello lo interesante de que una obra nacional pueda acercarse, tanto por su innovación, como por su importancia histórica - social.

Para determinar la vinculación de *Miércoles y estiércoles* con el Nuevo Periodismo, será necesario delimitar el concepto y características de esta corriente; así, se podrá ver el esqueleto de la obra y comprender su construcción. Es por esto que un eje fundamental de esta disertación es determinar qué necesita una obra literaria para ser considerada como *no-ficción*; pero antes de eso, será fundamental hacer un recorrido por la historia del género y su empoderamiento como una de las corrientes periodísticas de mayor relevancia en la actualidad.

En este trabajo de investigación, es vital entender el rol del autor en la construcción de la obra, pues es él quien determina qué de real y qué de fantasía tendrán los elementos del relato. Cuando se trata de una pieza periodística, esta proporción es aún más relevante, pues se está transmitiendo una información real, la cual tiene un efecto en la sociedad y brinda parámetros para que el lector forme su propio criterio respecto al hecho presentado.

El propósito de esta disertación no es juzgar la calidad literaria y narratológica del autor, ni siquiera su intención al escribir esta obra, sino comprender la naturaleza misma del relato para saber cuán cercano está al Nuevo Periodismo. Asimismo, se quiere ver cuál es la importancia social que tiene una obra de *no-ficción*, ya que el periodismo tiene un compromiso con la comunidad: informar de la manera más objetiva posible de acuerdo a hechos reales y comprobables.

Para cumplir con el objetivo de esta disertación, averiguar si *Miércoles y estiércoles* es una obra de Nuevo Periodismo, se ha dividido el trabajo en tres secciones. En el primer capítulo, se hablará sobre el contexto histórico de esta corriente, así como su marco teórico y conceptualización a partir de sus teóricos y expositores más representativos. En el segundo capítulo, se analizará la construcción narratológica de la obra para entenderla en su naturaleza y que esto permita compararla con el caso real. Finalmente, en el tercer capítulo, se contextualizará y describirá al Caso Restrepo, para, posteriormente, compararlo con la obra de Cornejo y ver sus similitudes y diferencias; entonces, se responderán las preguntas que planteadas de acuerdo al marco teórico, para averiguar si *Miércoles y estiércoles* es o no una obra de Nuevo Periodismo.

CAPÍTULO I

El Nuevo Periodismo como nueva narrativa para contar historias reales.

En este capítulo, se conceptualizará al Nuevo Periodismo para entender su lógica al momento de narrar historias reales. Previamente, será necesario comprender su origen y narrativas predecesoras, como las crónicas de viajes y su aporte para la construcción de la historia de las culturas. Asimismo, se mencionará y analizará la crónica periodística como el pasado inmediato del Nuevo Periodismo. Finalmente, se describirá su nacimiento, su espacio temporal y primeros autores, y se determinarán las características que debe cumplir una obra y su autor para ser considerados como pertenecientes a esta corriente.

1.1 Contexto histórico del Nuevo Periodismo

El relato de acontecimientos reales no es una novedad del siglo XX, cuando aparece el Nuevo Periodismo. En realidad, se podría decir que la transmisión de conocimiento y de relatos existe desde que el ser humano fue capaz de comunicarse, oral, mímica o gráficamente, para luego asentarse y concretarse en la escritura. ¿Cómo se escribió la historia sino con la narración de hechos observados? Es así cómo nace la crónica, que antes de ser considerada como un género periodístico, fue un ejercicio y un método para que trascienda el tiempo y que no muera con sus protagonistas.

De origen etimológico de la palabra latina “*chronica*”, el término “crónica” significa “historia en que se observa el orden de los tiempos”; es decir, es el relato de los hechos de acuerdo al orden en que acontecen. Con el tiempo, este relato se convirtió en un género periodístico, pero antes de categorizarlo como tal, ha sido el responsable de que por generaciones los humanos conozcamos los contextos de nuestro origen y de que entendamos el entorno en que vivimos, su razón y el porqué de nuestra conducta.

Los cronistas de Indias, por ejemplo, son los que permitieron que se conozca la historia de la conquista de América, quiénes fueron los protagonistas y cómo, según ellos, sucedieron los hechos. Cuando Cristóbal Colón escribía la historia de su primer viaje a bordo del Santa María, no describía solo su experiencia personal, sino la historia que más

tarde se reconocería como la oficial y, con eso, estaba también expandiendo las fronteras de la literatura (Germán Arcinegas, 1978, p. 9)

Los ojos observadores de Colón y su mano escribiente aterrizaron en papel las primeras impresiones de los conquistadores frente al Nuevo Mundo. Cuando en su último viaje¹ escribe a los reyes de España, se revela como un hombre cansado, enfermo y profundamente triste; al mismo tiempo, en esa combinación de experiencia personal y relato de la realidad, se descubre también el ambiente en el que vive en tierras americanas:

El cielo jamás fu[é] visto tan espantoso: un día con la noche ardió como horno, y así echaba la llama con los rayos, que cada vez miraba yo si me había llevado los masteles y velas; venían con tanta furia espantables, que todos creíamos que me habían de fundir los navíos (Colón, 1503, p.5)².

Así, el ambiente es relatado por el cronista, que aunque en principio no haya sido escrito con el afán de que se convierta en historia, sino a manera de reporte hacia sus superiores, la obra entonces se convierte en una pieza sumamente importante para posteriores estudios históricos. A la vez, las acciones de la aventura de Colón son reveladas también con una descripción cronológica, pero también con impresiones personales:

Volvió mi hermano con esa gente, todos con oro que habían cogido en cuatro horas que fue allá a la estada. La calidad es grande, porque ninguno de esos jamás había visto minas, y los más, oro (Colón, 1503, p.3)³.

Entonces, quienes más tarde serían llamados *cronistas de Indias* no hicieron sino poner en papel sus experiencias e impresiones, tal vez esperando que alguien más allá de su destinatario lo lea o quizá no. Sin embargo, la consecuencia de que un observador escriba lo que acontece en su entorno es la perpetuación de la Historia, de hechos reales que servirán para que en el futuro se entienda qué sucedió y por qué.

¹ El último viaje de Colón tuvo el propósito de buscar el estrecho que pudiera llevarle a las

² La *Carta Relación del Cuarto Viaje*, escrita por Cristóbal Colón a los reyes de España, está publicada en la recopilación *Historiadores de Indias – los clásicos*, p. 5.

³ La *Carta Relación del Cuarto Viaje*, escrita por Cristóbal Colón a los reyes de España, está publicada en la recopilación *Historiadores de Indias – los clásicos*, p. 3.

El trabajo del cronista ha sido sumamente relevante para que la historia de ciertas culturas trasciendan y que en años posteriores, se puedan entender sus dinámicas. Este es el caso de Jenofonte, discípulo de Sócrates, quien tres siglos antes de Cristo, relató en su obra *Anábasis*, la expedición de mercenarios griegos a Persia y que, tras la muerte del príncipe Ciro, tuvieron que regresar a Grecia sorteando todo tipo de dificultades hasta conseguirlo. Esta obra, que parecería ser una simple narración de una aventura, consigue evidenciar características de su cultura tan importantes que incluso Alejandro Magno la utilizó en su invasión a Persia.

De la misma manera, se puede mencionar al historiador judío del siglo I, Flavio Josefo, quien describe la historia de los judíos en el Imperio Romano. En su obra *Antigüedades Judías*, aparece el *Testimonio Flaviano*, en el cual hace una referencia directa de Jesús, que aunque haya despertado dudas sobre su originalidad, es una referencia histórica de indudable valor:

Por aquel tiempo existió un hombre sabio, llamado Jesús, si es lícito llamarlo hombre, porque realizó grandes milagros y fue maestro de aquellos hombres que aceptan con placer la verdad. Atrajo a muchos judíos y muchos gentiles. Era el Cristo. Delatado por los principales de los judíos, Pilatos lo condenó a la crucifixión. Aquellos que antes lo habían amado no dejaron de hacerlo, porque se les apareció al tercer día resucitado; los profetas habían anunciado éste y mil otros hechos maravillosos acerca de él. Desde entonces hasta la actualidad existe la agrupación de los cristianos (Josefo, 93, p.18).

Asimismo, en la misma obra, menciona a otros personajes bíblicos, como Santiago, el hermano de Jesús, y la muerte de Juan el Bautista. Estas dos referencias son importantes en la medida de que no son parte de relatos bíblicos y, por lo tanto, ofrecen una visión, sino diferente, adicional a la existente. Es decir, la crónica en este caso, aporta para que la Historia se respalde en otros documentos además de los libros sagrados.

El famoso historiador Tito Livio escribió su obra más importante *Historia de Roma* (que abarca desde la fundación de la ciudad hasta la muerte de Nerón Claudio Druso), basándose en escritos de cronistas como Quinto Claudio Cuadrigario, Valerio Antias, Antípatro, Polibio, Cantón el Viejo y Posidonio. Es decir, aunque el historiador no haya

estado presente en el momento de los hechos, las crónicas de quienes sí estuvieron fueron la fuente primaria para su obra.

La historia del Ecuador también fue construida con base en las impresiones de los testigos que presenciaron acontecimientos importantes. Las crónicas de quienes llegaron al país y se enfrentaron a un ambiente diferente al europeo significaron un gran aporte para entender la magnitud de las diferencias culturales, sociales y naturales de quienes habitaban en el Ecuador de la Real Audiencia y de los primeros años de la República.

Las crónicas de los viajeros revelaron la necesidad de contar lo nuevo, lo extraño, lo fuera de lo común que pudo significar para el observador. Extranjeros como Humboldt, La Condamine y Darwin fueron las ventanas por las que quienes se quedaron en el Viejo Continente visualizaron cómo era el Nuevo Mundo del que tanto se hablaba y tan lejano estaba. La mayoría de los viajeros eran científicos que venían a estudiar y a descubrir, sin embargo, su experiencia trascendió el campo de la ciencia y llegó al testimonio personal.

En 1802, Alexander von Humboldt, en su descripción de los nevados Chimborazo y Carihuairazo, dejó ver su impresión ante la geografía andina del centro del Ecuador:

Una ilusión extraordinaria impresiona irresistiblemente el ánimo cuando se llevan algunos meses de estancia en punto tan elevado, que sostiene el barómetro en los 54 centímetros de altura. Paso a paso se olvida que estos pueblos que anuncian la industria de los montañeses, estos pastos que sirven de alimento a numerosos rebaños de llamas y ovejas de Europa; estos vergeles encerrados por setos vivos de Duranta y Barnadesia; estos campos cultivados con esmero y esperanza de rica cosecha de cereales, se hallan como suspendidos en las regiones atmosféricas y a una elevación sobre el nivel que mide la cima del Canigou sobre la cuenca del Mediterráneo (Humboldt, 1802, p. 86)⁴.

El incansable viajero Humboldt, quien recorrió los Andes ecuatorianos para hacer mediciones y recolectar plantas, muestra la impresión de un europeo al estar a semejante altura sobre el nivel del mar. Así, su testimonio es, sino la única, una de las

⁴ La crónica *El Chimborazo y el Carihuairazo*, de Alexander von Humboldt, está publicada en la recopilación *El Ecuador visto por los extranjeros*, de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, p. 86

pocas referencias que habrían tenido quienes no hubieran visitado el lugar. El relato de su experiencia son los ojos de sus lectores ante lo desconocido.

De igual manera, el viajero inglés William B. Stevenson, siendo el ayudante del Conde Ruiz de Castilla, pone en papel sus descripciones del Ecuador del siglo XIX. Bajo el título *Cómo era Quito cuando se declaró libre*, describe en lo que ahora se considera una crónica urbana, aspectos sociales de la ciudad. Nombra así a los colegios y universidades de la urbe, quiénes accedían a ellos y qué cátedras se impartían; además, hace extensos relatos sobre las costumbres de las clases sociales, blancos, mestizos, indios y negros:

“El número de pobladores de esta ciudad llega a unos 75.000, y puede dividirse casi en tres partes iguales: blancos, mestizos e indios. Hay muy pocos negros o descendientes de ellos, y a los indios los ocupan como sirvientes, razón por la cual los llaman huasicamas (Stevenson, 1808, p.223)⁵.

Parecería que el rol de Stevenson es el de un observador externo que desde lo alto, hace anotaciones de los detalles que ve. Lo hace al describir cada estrato social, pero hay un énfasis en el relato de los indios. Casi como un ejercicio de observación de especies animales, describe a los indios de la ciudad en cuanto a su aspecto físico, sus costumbres y trabajo:

Los indios, hombres y mujeres, son de baja estatura, bien proporcionados musculosos y fuertes; su indumentaria y costumbres se asemejan en general a los de los indios peruanos, pero están más sometidos a sus patrones. Los que viven en la ciudad trabajan de sirvientes domésticos, eso sí muy útiles, debido en parte a la ecuanimidad de su temperamento y a la sumisión irrestricta a su amo, y, de recibir buen trato, cobran inmenso cariño a la casa donde trabajan; una moderada recompensa asegura sus constantes servicios. Son capaces de soportar cargas pesadísimas; sobre las espaldas, uno de ellos puede llevar durante la mayor parte del día, una gran vasija de barro que contiene de 12 a 16 galones de agua;[...] (Stevenson, 1808, p.225)⁶.

⁵ La crónica *Cómo era Quito cuando se declaró libre*, de W. B. Stevenson está publicada en la recopilación *El Ecuador visto por los extranjeros*, p. 223.

⁶ La crónica *Cómo era Quito cuando se declaró libre*, de W. B. Stevenson está publicada en la recopilación *El Ecuador visto por los extranjeros*, p. 225.

A diferencia de Stevenson, E. Festa, en su crónica *Guerra civil contada por un naturalista*, no se muestra como el observador externo, sino que forma parte del relato, es decir, desde un “yo protagonista”. En dicha crónica, el escritor narra su estadía en la ciudad de Cuenca de 1896, en plena confrontación de los conservadores contra el ejército liberal y revolucionario de Eloy Alfaro.

A través del relato, se intercalan descripciones de la ciudad con la experiencia personal del cronista. Por ejemplo, al párrafo “[l]os muros de las casas, desconchados y horadados por las balas, dan testimonio de la encarnizada batalla que se ha librado en las calles de la ciudad”, le sigue inmediatamente:

Me han contado episodios curiosísimos de las batallas del mes anterior, los cuales demuestran el odio que los cuencanos alimentan contra connacionales de la Costa, partidarios de Alfaro”. Me contaron que el día de la batalla las mujeres cholas andaban por todas partes en las calles, en medio de los combatientes, llevando a sus hombres municiones y refrescos y muchas de ellas se atrevieron a llegar, desafiando a las balas, cerca de los soldados de Alfaro, para echarles ceniza y polvo de ají en los ojos, a fin de cegarles o impedirles disparar (Festa, 1896, p. 476)⁷.

Se ve entonces que, en este caso, la crónica es un tejido de fragmentos en los que por momentos aparece el autor como protagonista (y es aquí donde quizá hay más tensión en la historia), pero por momentos se aleja del centro y pasa a ser un observador de la realidad.

La obra de los cronistas señalados, desde los que describen la Real Audiencia de Quito hasta los que narran episodios de la Revolución Liberal, muestran que el pasado que hoy conocemos está basado en la historia sacada de relatos de quienes lo vivieron. Así, la crónica, aunque aún no había sido catalogada como género periodístico, presentó hechos que posteriormente sirvieron para escribir la historia.

⁷ La crónica *Guerra civil contada por un naturalista*, de E. Festa, está publicada en la recopilación *El Ecuador visto por los extranjeros*, de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima, p. 476.

1.2. Crónica como género periodístico

Con el desarrollo de los medios masivos de comunicación a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, la crónica trasciende el nivel personal y epistolar para difundirse en periódicos y así llegar a mucha más gente, además de uno o algunos destinatarios. La prensa escrita, entonces, abre un espacio para que los cronistas publiquen su obra -que sigue siendo desde el punto de vista personal- para que se diversifique el contenido del medio; es decir, se buscaban piezas de autores conocidos que de alguna manera brindaran entretenimiento a los lectores, pero que no dejaran de ser informativos.

Federico Campbell define a la crónica como “[...] la narración de un acontecimiento de interés colectivo en la que el cronista se puede permitir comentarios y acotaciones y ejercer su estilo personal” (Campbell, 2002, p. 65). Es decir, en este género, el autor encuentra un campo flexible que le permite ser parte visual de la obra; como si fuera un cuento, se vale de herramientas literarias para narrar acontecimientos reales que, a su parecer, son relevantes y de interés para sus lectores.

El cubano José Martí, por ejemplo, envió crónicas para diarios latinoamericanos desde su exilio en Estados Unidos. Entre 1881 y 1891, publicó “más de doscientas crónicas sobre los Estados Unidos en diarios y revistas como *La Opinión Nacional*, de Caracas [...], *La Nación*, de Buenos Aires, *La Pluma*, de Bogotá, *La Opinión Pública*, de Montevideo, *El Partido Liberal*, de México y *La América neoyorquina*” (Miranda, 2003, p. 5).

En sus centenas de crónicas, se revela un José Martí sorprendido de la sociedad norteamericana de la época, con lo cual se evidencia también la función y posición del cronista: la de observador, pero, a diferencia de un reportero, la de un personaje dentro de la obra. Si bien no se constituye como un protagonista, su visión es fundamental para la transmisión no solo de hechos, sino de sensaciones y opiniones hacia el lector.

En la crónica como género periodístico, el autor se permite no solo prolongarse en extensión, sino colocar su opinión en el texto. Es decir, no es el periodista-reportero que ve desde una esquina lo que sucede y se limita a describir los hechos que observa, sino que entra en un rol de escritor, de autor de una pieza en la que él también es un

personaje. En las siguientes líneas de Martí, se puede ver su clara posición sobre la cultura norteamericana de la época dentro de su crónica de Nueva York:

En lo que peca, en lo que yerra, en lo que tropieza, es necesario estudiar a este pueblo, para no tropezar con él (...) Gran pueblo es éste, y el único donde el hombre puede serlo; pero a fuerza de enorgullecerse de su prosperidad y andar siempre alcanzando para mantener sus apetitos, cae en un [pigmeísmo] moral, en un envenenamiento del juicio, en una culpable adoración de todo éxito (Martí, 1985, p.7)⁸.

La crónica como género es ante todo un mosaico no solo de otros géneros periodísticos como el reportaje, la entrevista y el perfil, sino de géneros literarios como la novela, el cuento y el teatro. Quizá la mejor explicación sobre la constitución de la crónica es la de Juan Villoro en su artículo *La crónica, ornitorrinco de la prosa*:

[La crónica] de la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. [...] La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser (Villoro, 2006, p. 1).

De entre estos siete "animales", como los denomina Villoro, la crónica escoge lo que le sirve de cada uno, sus características únicas para fusionarlas en un solo relato. Sin embargo, no se puede dejar de lado que su objetivo fundamental es el de informar al lector lo que él desconoce. El cronista es la ventana por la que el lector ve, por la que observa, aprende y se involucra.

⁸ La crónica sobre Nueva York de José Martí está publicada en la recopilación y estudio *Escenas norteamericanas*, elaborada por Julio Miranda, p.7.

También bajo el ejemplo de Martí, se puede decir que el cronista se asombra ante lo cotidiano, ante aquello que podría parecer normal y de muy poco o nulo interés para el lector. Julio Miranda en el estudio preliminar de la recopilación de crónicas de José Martí, *Escenas Norteamericanas*, manifiesta que “no hay, a sus ojos (los del cronista), nada pequeño o banal” (Miranda, 2003, p. 6). Martí se deja sorprender por varios acontecimientos que luego formarán parte, en mayor o menor medida, de sus crónicas: desde “incendios, terremotos o sequías” hasta “juegos de béisbol, estrenos teatrales y fiestas como la Navidad, la Pascua, el Día de Gracias, el carnaval o los Valentines...” (Miranda, 2003, p. 6)

El asombro del cronista no se manifiesta solo ante lo desconocido, cuando está en otra ciudad o con gente que no es la suya. El asombro y la sorpresa aparecen ante el más mínimo detalle incluso de lo conocido, de lo propio. Este también es el caso del admirado poeta de la Generación Decapitada, el joven Medardo Ángel Silva, quien por momentos se escapa de sus líneas lírica modernista para internarse en la prosa de sus crónicas guayaquileñas.

Desde el 20 de marzo de 1919 hasta el 11 de junio del mismo año, Medardo Ángel Silva publicó la columna *Al Pasar* en el diario *El Telégrafo* de Guayaquil (Vallejo, 2004, p. 4). Bajo el seudónimo de Jean d'Agreve, Silva dedica este espacio para sus crónicas sobre Guayaquil, donde (re)descubre la ciudad, especialmente su vida nocturna y los personajes y plazas que la componen. Sin liberarse de su estilo poético y modernista, conjuga sus recursos líricos con su prosa descriptiva, lo cual hace de sus crónicas no solo una pieza periodística, sino que deja ver la visión personal que el autor tiene sobre la urbe:

En general, el estilo de sus crónicas es el de una narración que contiene pocos datos informativos a pesar de referirse a espacios concretos probablemente ubicables, sino conocidos, por sus lectores, y que responde más bien a textos cargados de una visión subjetiva sobre el mundo exterior que quiere testificar el poeta (Vallejo, 2004, p. 8).

Raúl Vallejo añade que la ciudad descrita por el cronista no es solamente “la ciudad como fue, sino, sobre todo, el de la ciudad como fue sentida por la mirada del poeta” (Vallejo, 2004, p. 8). Es decir, sus crónicas son tejidas por su mirada personal, y esa mirada subjetiva es la que transmite al lector el sentir que el autor tiene sobre la urbe.

Hay que añadir que las crónicas de Silva son un espacio para la crítica social; a partir de la descripción del ambiente, el autor reflexiona y critica a los personajes. En su crónica sobre la vida miserable del burdel, aprovecha no solo para narrar los elementos, sino para dejar clara su posición frente a la hipocresía de la condena a la prostitución de los pobres, pero la benevolencia hacia la prostitución de los ricos, por ejemplo, cuando menciona las mujeres felices “son otras, ‘las decentes’; las que hacen su oficio a ocultas; las queridas oficiales de viejos libidinosos y asiáticos enriquecidos; las que pertenecen a otra esfera, que están dentro de la Sociedad y la Sociedad no puede insultarlas”⁹.

Asombrado por ver a tuberculosos pidiendo caridad por la ciudad, el autor critica al aparato de poder que se encarga de sostener la situación de esa manera. Silva escribe en una de sus crónicas: “Más caritativo sería que aquellas ricas damas dieran un óbolo, organizaran una asociación de señoras para sostener, en la sierra —y con el apoyo de la Beneficencia— un sanatorio de Tuberculosos”¹⁰.

Con esto, se puede decir que la crónica como género periodístico es la expresión del Yo del autor, que pretende incomodar hasta cierto punto a su público, pues no solo le da la noticia pura de cómo es un lugar o el orden cronológico de los hechos. Estos elementos son más bien la excusa para interpellarlo y, aunque no oirá la respuesta de su lector, sabe que le brinda una visión mucho más profunda que lo interpellará y lo hará reflexionar. En síntesis, coloca un tema sobre la mesa para que sea desarrollado por el lector.

1.3 Nacimiento del Nuevo Periodismo

Siendo la crónica un género completamente aceptado por los teóricos como perteneciente al periodismo, es también la precursora de lo que ahora se conoce como *Nuevo Periodismo*, *Periodismo de No-ficción* o *Periodismo Literario*. ¿Cuándo se otorgó un nombre concreto a las historias periodísticas construidas con herramientas literarias?

⁹ La cita se encuentra en el estudio de Raúl Vallejo *Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios*, p. 9.

¹⁰ La cita se encuentra en el estudio de Raúl Vallejo *Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios*, p. 10.

A principios de los años sesenta, periodistas norteamericanos se arriesgan por otra forma de narración de sus noticias. Ya no es aquella que responde a las clásicas preguntas de qué, por qué, para qué, cómo y dónde, sino que se enfocan en momentos específicos de la historia. Así, “[...] la unidad fundamental del trabajo ya no es el dato, la pieza de información, sino la escena” (Wolfe, 1973, p. 76). El trabajo del reportero se concentra en capturar detalles que solo podría verlos si él estuviera en el momento y lugar correctos, y, si no, se vale de herramientas de la literatura para hacer parecer que él es el que presencia la historia.

El nacimiento del Nuevo Periodismo no fue un evento consensuado entre periodistas o editores de los diarios, fue más bien un “descubrimiento” por parte de los mismos autores. Tom Wolfe dice que su entrada a esta nueva corriente no fue intencional y que en realidad se vio sorprendido al ver la posibilidad de que había algo nuevo en el periodismo, tras haber escrito un artículo para una revista.

“Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior, y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva” (Wolfe, 1973, p. 26).

Sin embargo, no fue hasta la aparición de obras más extensas que noticias construidas con herramientas de la narrativa, cuando el *Nuevo Periodismo* se constituye como otra manera de hacer periodismo. Si bien se corría el riesgo de caer en la extrema subjetividad y que, por ende, la historia dejara de ser real, también estaba el reto de una investigación mucho más profunda que garantizase que la historia en efecto haya ocurrido.

Durante el otoño de 1965, aparece en *The New Yorker* una serie del reconocido novelista de la época, Truman Capote, en la cual se narraba la vida y muerte de dos vagabundos que habían asesinado a una familia acomodada en Kansas. El año siguiente, en 1966, la serie se convirtió en el libro *A Sangre Fría*, la cual, de alguna manera, marca el inicio oficial del Nuevo Periodismo.

Debido al éxito y reconocimiento del autor, se toma su aparición como el inicio de esta nueva corriente. Sin embargo, fue el argentino Rodolfo Walsh quien nueve años atrás, publicó la primera novela de no-ficción: *Operación Rescate*, que, en el contexto de la dictadura militar, narra la historia de los fusilamientos en José León Suárez, provincia de Buenos Aires. Ambas historias, la de Capote y la de Walsh, significan el inicio de una nueva manera de contar historias reales, la cual requiere de una investigación mucho más cuidadosa y profunda para no perder su esencia: la realidad.

Así, el retrato de la realidad no es un propósito menor en el Nuevo Periodismo; se podría decir que es más bien su objetivo último y que es potenciado con la utilización de herramientas de la literatura para no solo transmitir información, sino emoción y experiencia.

Quienes empezaron el Nuevo Periodismo no estaban necesariamente conscientes de lo que estaban creando. De hecho, el mismo Truman Capote, no consideró periodismo a su obra, pues según él, había inventado un nuevo género literario: la novela de no-ficción (Wolfe, 1973, p. 43). De todas maneras, desde esta época, tanto el periodismo como la literatura se prestan herramientas para potenciarse el uno al otro.

A partir de entonces, los diarios tienen la posibilidad de contar sus historias y hacerlas más atractivas con herramientas que antes no usaban. Los periodistas, por su parte, pueden profundizar en sus historias y no quedarse en la noticia de datos duros, sino que con investigación pueden explorar y transmitir historias que antes simplemente no veían la luz.

En el contexto de Latinoamérica, se han dado varios casos destacables de *Nuevo Periodismo*. Quizá el autor más importante es Gabriel García Márquez, quien con formación periodística como base, ganó el premio Nobel de Literatura con su obra *Cien años de Soledad* y creó la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI).

García Márquez fue antes que escritor de ficción, periodista de diarios, y con esa formación, muchas de sus obras fueron originalmente una historia real. Por ejemplo, al haber conocido el caso de un asesinato, quiénes eran sus protagonistas y cómo era el escenario en el que se desarrollaban, pudo escribir *Crónica de una muerte anunciada*,

una obra apegada a la realidad y considerada como uno de los mejores libros en español en el siglo XX.

Asimismo, su obra *Relato de un Naufrago* fue en principio un trabajo periodístico del autor para el diario en el que trabajaba en los años cincuenta: “[e]ste libro es la reconstrucción periodística de lo que él me contó, tal como fue publicada un mes después del desastre por el diario **El Espectador** de Bogotá”, dice García Márquez al inicio de la obra. Es decir, a partir del testimonio del único sobreviviente del naufragio de ocho miembros de la marina de guerra de Colombia, el autor construyó una historia que va más allá de noticia.

Para ello, García Márquez tuvo que profundizar en la investigación del hecho para llegar a los hechos reales, ya que además de ser un trabajo que por sí mismo exige más dedicación por parte del periodista, esta noticia fue publicada muchas veces y cambiada de contexto por el gobierno de turno y por otros medios. El proceso para llegar a la historia real tomó mucho más tiempo que la elaboración de una noticia, pues, como el autor confiesa, “[e]n 20 sesiones de seis horas diarias, durante las cuales yo tomaba notas y soltaba preguntas tramposas para detectar sus contradicciones, logramos reconstruir el relato compacto y verídico de sus diez días en el mar” (Márquez, 1982, pp. 13, 14). Es decir, mientras que para la elaboración de una noticia, el reportero necesita un par de horas o días, para la construcción de una obra de Nuevo Periodismo, resulta imprescindible una dedicación mayor, así como un cuidado más meticuloso a la hora de la redacción.

Más allá de Gabriel García Márquez, existen otros autores latinoamericanos que han logrado hacer de su oficio de periodista una oportunidad para profundizar en sus historias. Tomás Eloy Martínez (Argentina), Juan Villoro (México), Leila Guerriero (Argentina), Julio Villanueva Chang (Perú), Alberto Salcedo Ramos (Colombia), entre otros, han trabajado en medios de comunicación, pero han desarrollado su propia obra literaria de no-ficción. Desde grandes novelas como *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, hasta crónicas de larga extensión como *Un extraterrestre en la cocina*, de Julio Villanueva Chang, son ejemplos que demuestran el desarrollo del Nuevo Periodismo en Latinoamérica.

En Ecuador, la corriente del Nuevo Periodismo es relativamente joven. Sin embargo, autores como Esteban Michelena, Milagros Aguirre y Rubén Darío Buitrón, han dado muestras de periodismo literario. Todos ellos han trabajado en medios de comunicación y han estado en la dinámica del periodismo de inmediatez; pero también han superado la barrera del tiempo y han desarrollado historias que, además de ser obras literarias, son, en primer lugar, periodismo de investigación y, después, obras que narran hechos que son importantes conocerlos a profundidad, porque involucra a alguna parte de la sociedad.

Es notable que en la actualidad -quizá por el avance de las nuevas tecnologías de la comunicación- hay un desarrollo más acelerado del Nuevo Periodismo en el contexto local. *Gkill City*, por ejemplo, es un medio digital que, con producción de no-ficción, desde 2011 ha logrado captar cientos de seguidores, no solo en el Ecuador, sino fuera del país; *La Barra Espaciadora* es otro caso del desarrollo del periodismo narrativo, pues además de hacer reportajes en formato tradicional, realiza crónicas y perfiles de carácter narrativo. Asimismo, la revista digital *Plan V*, destina un espacio para la producción de no-ficción entre sus reportajes fundamentalmente de periodismo de investigación.

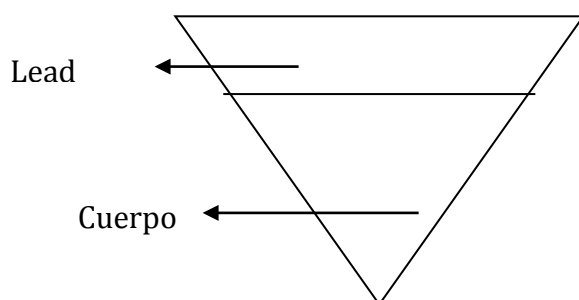
No han sido pocos los estudios sobre el Nuevo Periodismo o literatura de no ficción. De hecho, la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano apoya a la investigación y producción de esta corriente y reúne a sus exponentes. Algunos autores que integran esta fundación han analizado y planteado sus opiniones y teorías sobre el Nuevo Periodismo. Tomás Eloy Martínez, por ejemplo, afirma que “las semillas de lo que hoy entendemos por nuevo periodismo fueron arrojadas aquí, en América Latina...” (Martínez, 1997, p. 4), pues antes de que Capote, Talese o Walsh publiquen su obra de no-ficción, escritores como José Martí y Rubén Darío se propusieron retratar la realidad, pero todavía no se la había categorizado. Así, el periodista es la voz por la que se puede pensar la realidad, entender el porqué, para qué y el cómo de las cosas.

La noticia, entonces, deja de ser información dura, porque el periodista se vuelve los ojos del lector; es decir, con su narración, lo transporta hasta el lugar de los hechos. El Periodismo Gonzo plantea eso: el papel protagónico del periodista no le resta calidad, pero sí le suma interés. Ana Aulestia, en su estudio, *El Periodismo Gonzo como*

contracultura en dos textos de Hunter Thompson, concluye que este tipo de periodismo no posee las características formales de claridad, precisión y brevedad, sino que rompe con esas estructuras para enfocarse en una narrativa con elementos más literarios y que provoquen más interés en el lector (Aulestia, 2013, p. 84).

1.4 Marco teórico

El Nuevo Periodismo aparece como una trasgresión al modelo original o básico del periodismo tradicional. Se trata de la pirámide invertida, en la que se obedece a una fórmula para llegar a un fin: la narración breve de un acontecimiento real. Esta fórmula plantea responder a cinco cuestionamientos conocidos como las “cinco W” –what, who, where, why y how–; es decir, el qué, el quién, el cómo, el dónde y el por qué, siguiendo un orden jerárquico en cuanto a la importancia de los elementos. Así, lo más importante irá en la punta de la pirámide –el lead– y lo menos importante, en la base –el cuerpo–.



Pirámide invertida
(Estructura jerárquica)

Planteada a mediados del siglo XIX, en plena Guerra de Secesión de los Estados Unidos, por Melville Stone¹¹, el primer director periodístico de la agencia de noticias *Associated Press*, esta técnica buscaba el camino más rápido para el relato breve de la noticia. El periodismo se convierte entonces en el ejercicio de lo inmediato, que puede ser muy útil en ciertas circunstancias, pero que a su vez puede sacrificar la profundidad de la investigación.

¹¹ Melville Stone fue el fundador del periódico *Chicago Daily* y luego se convirtió en director de *Associated Press*, la agencia de prensa estadounidense más antigua del país y que hasta ahora mantiene su importancia y relevancia en el mundo del periodismo a nivel global.

Como producto de esta trasgresión, una nueva forma de contar historias reales aparece desde mediados de la década del sesenta del siglo pasado. ¿Pero cómo transformar una historia aparentemente simple en un producto atractivo para el lector? Los periodistas se dieron cuenta de que con el uso de herramientas de la literatura, podían potenciar sus historias que además de ser atractivas, eran ciertas. Es decir, no era una adaptación de los hechos a una narración de ficción, eran hechos totalmente ligados a la realidad.

Así, se puede definir al Nuevo Periodismo como “un híbrido que combina las técnicas de novelistas con los hechos que reúne el reportero” (Sims, 1996, p. 3). Es decir, el trabajo del periodista sigue siendo, en principio, el mismo: salir a buscar una historia, encontrarla, verificar fuentes, contrastarlas y, lo más importante, comprobar que sea cierta. Estas acciones del reportero hacen que su trabajo sea considerado periodístico, de lo contrario podría ser concebido como literatura basada en hechos reales, que no desmerece su valor, pero que se queda ahí: en ficción.

En un segundo momento, cuando se ha recolectado la información, el periodista utiliza las herramientas literarias para dar forma a su historia. Ahora, en esta estrategia para contar historias que podrían quedarse en acontecimientos noticiosos, se tiene que ver su objetivo último: trasladar al lector a las diferentes escenas que en efecto ocurrieron. Acogiéndonos a la teoría de Marshal McLuhan de que en la Aldea global el “medio es el mensaje” (McLuhan, 1996, p. 29), se podría decir que en el Nuevo Periodismo, lo que el autor busca es introducirse en la mente del lector (Bortz, 2005, p. 24). Entonces, la pieza de no ficción transmite no solo el acontecimiento, sino también emociones, sitúa al lector en es escenario en que se desarrolla la historia.

Tom Wolfe, afirma que el ser humano tiene una intención innata de contar a otros lo que ellos no saben. A esto, él llama “compulsión informativa” (McGrath, 2004), donde quien narra la historia asciende unos puntos en estatus frente al receptor. El periodista es el autor de la historia; no el protagonista, sino el observador y, después, el transmisor. En esta compulsión informativa, cada autor busca su estilo de escritura, procurando mantener un cierto nivel de objetividad.

Cuando se refiere al tema de la objetividad, debemos delimitar cuáles son las reglas o estándares que los autores del Nuevo Periodismo consideran como tales para que su

obra no sea ficción, sino netamente periodística. Es decir, si se acoge la definición de Sims, podría parecer que la línea entre la ficción y realidad es muy delgada y sobre todo débil, pues al “usar técnicas de novelistas”, el resultado podría ser la narración distorsionada de esa realidad. El lector, por otro lado, podría no tener la garantía de que lo está leyendo es un hecho que en efecto sucedió.

A esto, el mismo autor agrega que quienes ejerzan el Nuevo Periodismo o Periodismo Literario¹², como él prefiere llamarlo, “comprenden claramente la diferencia entre los hechos y la mentira, pero no admiten las diferencias tradicionales entre la literatura y el periodismo” (Sims, 1996, p. 4). Es decir, así como en los medios tradicionales de comunicación, el producto periodístico no cuenta con más garantía de que sea verdad que con el prestigio y confianza de su audiencia, las piezas de Nuevo Periodismo cuentan con un pacto tácito entre el autor y el lector: un pacto donde el primero decide contar la verdad y el otro, creerle.

Sin embargo, aunque los periodistas literarios sean llamados los “herejes de la profesión”, Sims propone, de acuerdo a entrevistas realizadas a varios autores del género, que un autor de Nuevo Periodismo puede regirse bajo los siguientes parámetros para construir una pieza literaria-periodística: la inmersión, la estructura, la exactitud, la voz, la responsabilidad y las realidades simbólicas. Para describir brevemente, se pueden señalar:

- La inmersión: tiene que ver con la cantidad de tiempo que el periodista invierte para aprender todo lo que necesita saber sobre un tema.
- La estructura: al tener más información que al tratar un tema de inmediatez, es necesario plantearse una estructura ordenada que funcione para contar la historia. Vale la pena citar la definición de John MacPhee en la entrevista hecha por Norman Sims:

“La estructura es la yuxtaposición de las partes, la manera en que dos partes de un escrito, por el siempre hecho de ponerlas una junto a la otra, pueden comentarse mutuamente sin que se diga una sola palabra. Es mucho de lo que

¹² Se debe entender al *Periodismo Literario* como una traducción de *Literary Journalism*, el cual se refiere al Nuevo Periodismo, para evitar la confusión con aquel periodismo que se dedica al análisis de obras literarias, como se lo entiende en el contexto local-ecuatoriano.

se puede decir por la forma como está ensamblado el escrito, es algo que puede estar en su estructura sin que el autor tenga que explicarlo”¹³.

- La voz: se debe encontrar la manera en que va ser contada la historia y ser cuidadoso con ella, sea en primera o en tercera persona.
- La exactitud: al ser delgada la línea entre ficción y realidad, el periodista debe “decir lo que las personas dijeron y en los lugares que estuvieron”.
- La responsabilidad: como en el periodismo tradicional, el autor es el responsable de lo que cuenta.
- Realidades simbólicas: se presenta en dos niveles, “el significado interno que la escritura tienen para el escritor” y “las estructuras profundas que se encuentran tras el contenido de un escrito”.

Así como el periodista debe cumplir ciertos parámetros para la construcción de su obra, en consecuencia, la pieza en sí debe ser el resultado de procesos o de condiciones para que sea considerada como Nuevo Periodismo. Tom Wolfe, en su teorización sobre este género, menciona los siguientes aspectos, los cuales serán utilizados para el análisis de *Miércoles y Estércoles* y su pertenencia o no al Nuevo Periodismo:

- Realismo y sus procesos: La no-ficción es esencialmente remitirse a lo real, no puede permitirse ficción ni fábula. Es presentar el hecho, sus personajes, escenarios y diálogos tal como son y como ocurrieron. Para ello, el autor debe completar los siguientes procesos:
 - Construcción escena-por-escena: como en el cine, las escenas en el Nuevo Periodismo son una unidad autónoma que tiene su propio sentido y que, en conjunto con las otras, le dan un sentido y significado macro a toda la obra.
 - Diálogo: se refiere a los testimonios de los personajes. Los diálogos en la obra deben ser reales.
 - Punto de vista: ¿desde dónde se cuenta la historia? El autor, a diferencia del periodismo tradicional, puede o bien narrar desde afuera o permitirse ser un elemento de la narración; es decir, contar la historia en primera o tercera persona.

¹³ Definición de John McPhee en *Periodistas literarios* de Norman Sims.

- Relación de la categoría social de la vida: tiene que ver con el contexto en que se desarrolla la historia, además de la semántica de cada elemento de la obra.
- Presencia del autor: el escritor es la ventana por la que el lector presencia la historia, por ello, responde a un pacto implícito de confianza entre el lector y el autor, donde el primero decide creerle al segundo, quien aplica su estilo y técnicas personales.
- Creatividad: tal como en una novela, ¿cómo hacer para *atrapar* al lector en la historia? Este es el reto que se le presenta al autor y que aparece en la obra. Tiene que ver con los recursos, estructuras y técnicas utilizadas para la transmisión no solo de hechos, sino también de emociones y, así, lograr un experiencia vivencial en la lectura.

La teorización del Nuevo Periodismo es en principio complicada, pues ni siquiera sus autores y estudiosos han acordado cómo llamarlo. El término más usado es Nuevo Periodismo, pero otros autores prefieren llamarlo Periodismo Literario o Literatura de No-ficción. Así como su nombre, su fundamento es también controvertido, pues al ser un híbrido entre el periodismo y elementos de la literatura, sus características periodísticas son puestas en tela de duda.

David E. Leason asegura que “la controversia del Nuevo Periodismo se centra en el significado del término *realista*” en relación al ejercicio periodístico. Aunque se sabe que el periodismo intenta ser objetivo, pero que desde la selección de las palabras que usa el periodista es ya subjetivo, siempre procura ser parcial; de la misma manera funciona una obra de Nuevo Periodismo, solo que tiene una intención más profunda: involucrar al lector en la historia, de la mano de herramientas de forma –los recursos literarios–, pero sin descuidar la parte fundamental del periodismo: la investigación.

Autores ecuatorianos también han hecho su propia teorización del Nuevo Periodismo. Para Esteban Michelena, “es volver historias reales sucesos que, de hecho, tienen una carga noticiosa o que se vuelven tales en tanto son reveladas por el relato, que se escribe

con técnicas prestadas por la literatura”¹⁴. De la misma manera, para Santiago Páez, se resume en dos características: en la utilización de técnicas narrativas y en la posición del periodista como parte del relato¹⁵.

Sin embargo, hay quienes lo consideran más que una técnica. Milagros Aguirre, por ejemplo, va más allá y dice que el Nuevo Periodismo es un género que tiene sus propias características¹⁶ –las mismas mencionadas por los otros dos escritores–. La periodista lo eleva al grado de género, donde “la crónica es su más grande representante”.

Así, se podría resumir diciendo que el Nuevo Periodismo relata hechos que en efecto ocurrieron –y que pueden o no haber sido un acontecimiento noticioso–, pero que son narrados con técnicas y recursos literarios.

Habiendo expuesto los conceptos y características del Nuevo Periodismo, es necesario delimitar otros conceptos teóricos más generales para utilizarlos en el posterior análisis de *Miércoles y Estércoles* y su relación con el género.

- Narratología: Es la teoría de los textos narrativos. Su aplicación sirve para entender cómo se constituyen textos a partir de los elementos que los componen. (Aulestia, 2013, p. 5). Mieke Bal define al texto narrativo como el relato de una historia –una serie de acontecimientos relacionados que unos actores causan o experimentan– presentan de cierta manera. Esta historia narra hechos contruidos por una “lógica de acontecimientos”, los cuales son las transiciones de un estado a otro que experimentan los actores-personajes como encargados de llevar a cabo de las acciones.
- Géneros periodísticos: Diferentes formas de expresión periodística que se catalogan de acuerdo a un tipo de lenguaje específico. Su nominación depende del tema, de la circunstancia, de lo que quiere decir el periodista y del efecto comunicativo que pretende producir (Campbell, 2002, p. 17).

¹⁴ Apreciación tomada de la entrevista realizada a Esteban Michelena el 23 de noviembre de 2014

¹⁵ Apreciación tomada de la entrevista realizada a Santiago Páez el 26 de noviembre de 2014

¹⁶ Apreciación tomada del conversatorio sobre literatura de No-ficción, en noviembre de 2014.

- Periodismo literario: “un híbrido que combina las técnicas de novelistas con los hechos que reúne el reportero” (Sims, 1996, p. 3).
- Crónica periodística: Se trata de una relación de hechos, detalles, ambientes, organizados en orden cronológico. Es la narración de un acontecimiento de interés colectivo en la que el cronista se puede permitir comentarios y acotaciones y ejercer su estilo personal (Campbell, 2002, p. 65).
- Reportaje: Es una indagación que, a diferencia de la crónica, cuyo énfasis está en el cómo y en la descripción de una atmósfera, consiste en una investigación sustentada en datos provenientes de la realidad, de uno o varios declarantes que se identifican civilmente —es decir, que dan su nombre— o de documentos. En otras palabras, es el género periodístico que combina la información con las descripciones y las interpretaciones de estilo literario (Campbell, 2002, p. 69).
- Periodismo de Investigación: es aquel que comporta la minuciosa y por lo general dilatada revisión de un archivo, el análisis de documentos, el seguimiento y cotejo de ciertos datos y al final un trabajo de redacción en el que el periodista sabe jerarquizar y organizar por escrito su material dentro de un contexto justo y significativo (Campbell, 2002, p. 152).
- Testimonio: consiste en una revelación, directa o indirecta, si la hace en primera persona el periodista o si se la cuentan y la expone en tercera persona. Normalmente, gira alrededor de un acontecimiento de interés colectivo y de valor noticioso, y se presenta en dos o tres cientos de páginas y en forma de libro o de una serie larga que se publica por entregas en un periódico o una revista (Campbell, El libro - reportaje, 2006).

En este primer capítulo, se ha hablado sobre los orígenes del Nuevo Periodismo, empezando por las crónicas de viajes, pasando por las crónicas periodísticas, hasta llegar al nacimiento del género como tal. También se ha conceptualizado al Nuevo Periodismo según las teorías de Norman Sims y Tom Wolfe; a su vez, se han delimitado las características que tienen que cumplir tanto los autores como las obras en sí mismas para ser consideradas como pertenecientes al Nuevo Periodismo con el fin de utilizar

estos conceptos en el análisis posterior de *Miércoles* y *Estiércoles* y comprobar su vinculación o no con el Nuevo Periodismo.

CAPÍTULO II

Análisis Narratológico de *Miércoles y estiércoles*

El presente capítulo tiene el propósito de comprender la obra *Miércoles y estiércoles* de una manera literaria, viendo sus características fundamentales, como el tipo de narrador, el manejo del tiempo, sus personajes y acontecimientos. Cumplido este objetivo, se podrá dar el siguiente paso, el de averiguar su pertenencia al Nuevo Periodismo según sus características literarias y periodísticas.

2.1 RESUMEN *MIÉRCOLES Y ESTIÉRCOLES*

Sal negra en los bolsillos

El día que lo apresaron al salir de su casa, el sargento Veneno se despertó pensando en pescados que le recordaban a su delator. El día anterior, su superior, el coronel Gaviño, lo había llamado para avisarle que las cosas se habían puesto peligrosas, pero que lo único que tenía que hacer era no hablar. Todos los implicados, incluidos el comandante general de la Policía, el general Azagaya, el coronel Gaviño, dos tenientes, una subteniente y diez personas más, eran los directos acusados por la desaparición de dos jóvenes.

Tres años antes, el sargento Veneno había recibido la orden de atrapar a Jorge Luis Ochoa Márquez, el número dos del narcotraficante Pablo Escobar; si lograba capturarlo, obtendría el diez por ciento de la recompensa; aprovechando la misión, el coronel Gaviño le encargó al sargento que le consiga un *jeep Trooper* para reponer uno que estaba por perderlo. Para lograr su objetivo, el sargento Veneno configuró su escuadrón con dos agentes, “Chocolate” y el 176, y, por orden del coronel, con la subteniente Miñaca. Juntos serían los encargados de cumplir la misión, y, también, los implicados por un caso que conmocionaría al país entero.

Pelos en el corazón

Mientras la subteniente Miñaca y el agente 176 se encontraban en un motel cerca del *Oasis*, un balneario en la provincia de Imbabura, recibieron la noticia de que el sargento Veneno había sido detenido. La sorpresa que se llevó Miñaca la hizo recordar su actuación en la captura de los jóvenes: después de que en el interrogatorio, el sargento

Miñaca “amasó a puñetazos” al mayor de los hermanos, la subteniente lo agarró de los testículos hasta que el joven perdió la consciencia, para demostrar a su superior de lo que era capaz.

El coronel Gaviño le había advertido que para evitar que el caso se convirtiera en un escándalo que afectara al Gobierno, la versión que se manejaría para enfrentar las acusaciones sería que “[o]ficialmente, esos nunca estuvieron en las celdas del servicio de investigación criminal, jamás fueron apresados” (Cornejo, 2012, p. 41). Para esto, ella fue la delegada ante la familia y la responsable de silenciarla, para que, por olvido o resignación, regresaran a su país y dejaran de buscar a sus hijos desaparecidos. Así, el nombre y prestigio de la institución no se mancharía por “el loco de los miércoles” y la “guacamaya”, como ellos llamaban a los padres de los menores.

La subteniente se presentó ante la familia para darles esperanzas de encontrar a los jóvenes y pedirles a cambio su silencio. Mientras ella tomaba contacto con la familia, el resto del equipo planificaba meter el *jeep* a la quebrada que sube por el camino de Cumbayá. Después de cuatro semanas se encontraron los restos del vehículo, pero con la sorpresa de que el *switch* estaba apagado y que no estaban las llaves, aunque la placa permitía leer PHD:355, la misma placa del *Trooper* de la familia. También encontraron un zapato, pero al presentárselo al padre, él respondió que el zapato no tenía marcas de lodo, estaba limpio, lo que indicaba que no parecía que quien lo hubiera usado hubiera caído por una quebrada.

La familia aceptaba la ayuda de Miñaca, así como sus versiones y ayudantes. Compartieron con la subteniente varios viajes, dinero y tiempo, mientras el padre se sumergía en alcohol y la madre sufría ataques de depresión.

Dos días después de la detención del sargento Veneno, la subteniente Miñaca fue apresada al salir del instituto donde estudiaba inglés. Al entrar al patrullero, encontró esposado al agente 176.

Un Cristo en el Paladar

Mientras la subteniente Miñaca se las ingeniaba para distraer a los padres de los jóvenes, estos se sumergían en la depresión, pero no dejaban de buscar y de obedecerla,

a pesar de crecía el rumor de que “son colombianos narcotraficantes, por eso no reclaman a sus hijos” (Cornejo, 2012, p. 59). No se conformaban con los métodos tradicionales de búsqueda; desde un radiestesista y un vidente, hasta brujas, curanderas y todo tipo de magia y supersticiones sirvieron para que pasara el tiempo y ellos no hablaran, especialmente con los periodistas.

Buscaban soluciones por todas partes. Miñaca los llevó adonde el Niño Dios de Mulinliní, que, decían, hacía milagros si le rezaban. Eso hicieron y nada pasó. Igualmente, una parasicóloga les pidió que quemaran la ropa de los desaparecidos y con sus cenizas dibujó letras en el suelo y colocó un grano de maíz en cada una; un gallo se comió las letras, lo que indicó que los jóvenes se encontraban en una isla. El profesor Ateliosis, un hombre jorobado que fue atracción de circo y también doctor en ciencias ocultas, les pasó un huevo a los padres y cuando lo abrió, ellos escucharon lo que más temían: que sus hijos no regresarían, pues “los tiene la muerte debajo del agua...” (Cornejo, 2012, p. 70).

Dos mujeres que habían escuchado la voz del hermano José Gregorio Hernández les dijeron que sus hijos estaban con vida, aunque sufrían, pero que iban a regresar. La madre les creyó porque coincidió con la versión que les dio una mujer que decía ser cercana a la primera dama, quien les leyó las cartas y concluyó que sus hijos iban a volver, pero que primero los estaban curando. Por último, un brujo de Yahuarcocha les pidió que confiaran en la Policía y que fueran al parque Huaca, donde a las nueve y media verían pasar a sus hijos.

Un año duró la confianza a Miñaca, entonces decidieron salir a protestar en la Plaza Grande de Quito, donde cientos de personas se les unieron con el mismo ideal. Pasó el tiempo y ya los ánimos de sus acompañantes disminuyeron, pero los de los padres, no. Sin embargo, una comisión internacional publicó su informe y los medios volvieron a hablar y condenaron la desaparición. Había llegado el gobierno del “Doctor” y, con él, una nueva era en la búsqueda de los hermanos.

Un leve tufillo de yodoformo

El día en que apresaron al sargento Veneno, el coronel Miñaca tuvo una entrevista con el ministro de Gobierno. Él le manifestó que la situación era extremadamente

preocupante y que aunque sabían que la Policía había hecho todo lo posible para solucionar el conflicto, el Gobierno no podría seguir ayudando, pues la opinión pública tenía demasiadas evidencias como para contradecirla.

Un año antes de que detuvieran al sargento Veneno, Gaviño había presentado un informe de cuatrocientas hojas donde indicaba que la desaparición de los jóvenes fue producto de un accidente de tránsito y que no se encontraron restos humanos porque criaturas fluvio-marinas los habían devorado. Con el informe en mano, el general Azagaya cerró el caso e invitó al Departamento Administrativo de Seguridad de Colombia a hacer su propia investigación. Los agentes colombianos recogieron un testimonio en que un hombre había visto pasar una mula llevando un vehículo, seguida por un auto sin placas.

Esto, sumado a una publicación de una revista colombiana que responsabilizaba al Ecuador de encubrir el caso, hizo que el Doctor –el presidente de la República– conformara una comisión internacional para la investigación del crimen. Dicha comisión no encontró señales de impacto en la acera y verificó que el *jeep* no tenía huellas de un choque, y, lo más grave, que este no estuvo en marcha en el momento del supuesto accidente; además de la conclusión a la que llegaron, que elementos de la Policía estuvieron implicados en el caso. Sin embargo, lo que más entorpeció el trabajo del coronel Gaviño fue el apareamiento de un nuevo testigo: el agente Portugal, quien había revelado que “dos cuerpos humanos fueron arrojados por policías en la laguna de Yambo” (Cornejo, 2012, p. 94) y que él mismo había sido el encargado.

A pesar de todo, el coronel Gaviño y todos los implicados tenían una esperanza, pues el general Azagaya había conseguido que los crímenes cometidos por policías sean juzgados en una corte policial y no por jueces comunes.

Toda mosca tiene su sombra

Vencido por la culpa y el cargo de consciencia, el agente Portugal decidió contar lo que sabía de la desaparición, pero antes de hacerlo tuvo la necesidad de encarar a los padres. Para ello, se dirigió a la Plaza Grande para presenciar las famosas manifestaciones liderados por la familia de jóvenes. Fue ese mismo día que el coronel Gaviño, junto con la subteniente Miñaca y su madre, aparecieron en el mismo lugar que los manifestantes;

ahí fueron encarados y agredidos, hasta que llegó la ayuda por parte de la Policía. Luego del suceso, por orden directa del presidente de turno, las manifestaciones no podrían tener lugar en la plaza pues perturbaban la tranquilidad de la urbe, así como la del nuevo Presidente, pues no le permitía escuchar música clásica.

Aunque lleno de miedo, el agente Portugal decidió contarles a los padres de los muchachos todo lo que sabía. Frente a un impávido padre y a una desconsolada madre, el agente narró lo que según él había acontecido la noche de ese viernes: cumpliendo su castigo como clase de llaves en los calabozos del servicio de investigación criminal, “el sargento Veneno le entregó dos <<encargados>>” (Cornejo, 2012, p. 114). Luego, el mismo sargento se llevó al mayor para interrogarlo por ser colombiano y por las supuestas vinculaciones de su padre con el narcotráfico y el mismo Pablo Escobar.

Como el joven no sabía de lo que estaban hablando y los policías creían que mentía, lo torturaron con golpes, gas lacrimógeno y electricidad hasta que lo mataron. Recibieron órdenes de hacer lo mismo con el menor, pues no debían quedar testigos, así que lo llevaron hasta Guápulo para fusilarlo. Entonces el agente Portugal, junto con el agente Chocolate y el sargento Veneno, llevaron los cuerpos a la laguna de Yambo, para hundirlos y desaparecer las pruebas.

2.2 ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *MIÉRCOLES Y ESTIÉRCOLES*

2.2.1 LUGAR O ESPACIO:

La historia tiene lugar en Quito – Ecuador, pues aunque se diga una sola vez el nombre de la ciudad, el autor hace varias referencias a la misma, así como largas descripciones que quizá solo quien conozca la urbe podría saber que se trata de ella. En el siguiente párrafo se puede ver un retrato de la Virgen del Panecillo, un ícono exclusivo de la ciudad, pero además, una clara opinión del autor sobre la escultura:

En esa mañana, alzando la vista, se podía ver dibujada contra un cielo gris a la gigantesca Virgen de El Panecillo, exhibiendo una espalda atlética que cargaba dos alas descomunales, como un pesado castigo del insensato que la había construido en un mental inoxidable para que sobreviviera a los ataques del sentido común y de los elementos (Cornejo, 2012, p. 17).

Asimismo, en una referencia directa a la ciudad, el autor presenta una característica bastante particular del espacio. Se trata del clima de Quito, que, con un lenguaje directo, logra que el lector dibuje en su mente el ambiente cotidiano del lugar. Incorpora, además, una breve, pero efectiva, descripción de sus habitantes, los quiteños, nombrándolos de meteorólogos en una ciudad voluble:

Quito es una ciudad voluble. Y los quiteños, meteorólogos por vocación -<<de ley hoy llueve, esas nubes ya no estarán en dos horas, no hay que confiarse de este cielo tan azul, qué rico este solcito de aguas>>, con un paraguas en la mano y un suéter para sacarse y ponerse, varias veces. Pasado el mediodía, todos miran al volcán que los vigila, por eso de que <<si Pichincha oscuro, aguacero seguro>>. Los cambios de temperatura de hasta diez grados Celsius se registran en un par de horas. Una tromba de agua puede caer en un lado de la ciudad, mientras el otro es abrigado por un brillante sol de altura. O al empezar la tarde el cielo se encapota y se vive un remedo del diluvio universal en toda la urbe y en todos los ánimos, por el agua y el granizo, los truenos y el frío y, sin embargo, dos horas después, la ciudad es capaz de sonreír con una espléndida primavera vespertina, entre tanto el aire limpio recalca agradablemente en los pulmones, para masajear el alma (Cornejo, 2012, p. 53).

Así, el autor no se limita a decir el nombre del lugar en donde se desarrolla la historia, sino que con adjetivaciones e hipérboles como “diluvio universal”, o personificaciones como “la ciudad es capaz de sonreír”, abre las posibilidades para que el lector pueda recrear el ambiente y, al mismo tiempo, dar un contexto más consistente. En otras palabras, como si se tratara de un mapa, el autor sitúa al lector mediante algoritmos que le dicen “usted está aquí y aquí transcurre la historia”.

De la misma manera, recurre a la utilización de frases coloquiales de lo quiteños; los hace hablar, con lo que cualquiera que alguna vez haya escuchado a un quiteño podrá inmediatamente asociar este tipo de lenguaje con la forma de ser del mismo. Es decir, el lenguaje revela al personaje y con la utilización de coloquialismos como “*de ley* hoy llueve” o “qué rico este *solcito de aguas*” es suficiente para presentar a los individuos que transitan día a día por la ciudad, que la construyen y le dan vida.

2.2.2 TIEMPO

El contexto temporal que maneja el autor hace referencia al final del gobierno del ex presidente León Febres Cordero y todo el período presidencial de Rodrigo Borja; es decir, desde 1988, año en que ocurrió la desaparición de los hermanos Restrepo, hasta 1991, cuando se dicta sentencia contra los policías implicados en el crimen. Se podría pensar que abarca también la presidencia de Sixto Durán Ballén, pues hacia el final del libro, menciona que las manifestaciones en la Plaza Grande “molestaban al presidente, pues no le permitían escuchar música clásica en su despacho” (Cornejo, 2012, p. 106), lo que en realidad sí ocurrió, como lo muestra el documental *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo, la hermana de los menores desaparecidos. Sin embargo, la trama de la historia solo llega hasta la captura de los implicados, que fue en el período de Borja.

Aunque nunca se dice el año exacto, las descripciones y factores sociales permiten que el lector que tenga un conocimiento previo de los hechos pueda fácilmente identificar el tiempo cronológico y político en el que se desarrolla la historia. Quizá por eso la escritora y periodista Milagros Aguirre sostiene que los vestigios de un relato real solo serán visibles “para el lector ecuatoriano o más específicamente, para quienes supieron de los acontecimientos sucedidos a finales de los años ochenta en el país” (Aguirre, 2008).

Vale la pena releer este pasaje de la novela que indican la época de finales de los años ochenta y principios de los noventa como el escenario temporal en el que se desarrolla la historia:

El Ingeniero, en persona, había dirigido la guerra contra los terroristas de AVC – Alfaro Vive Carajo –, conchabados con el M- 19. Es que con el terrorismo no se pueden negociar ni un milímetro, ni un centavo, ni una palabra, nada, esa gran verdad la habían aprendido los mandos policiales en ese Gobierno (Cornejo, 2012, p. 88).

El autor nombra directamente al grupo subversivo AVC, Alfaro Vive Carajo, quienes en los años ochenta enfrentaron el gobierno de León Febres Cordero, un político de derecha. El ex presidente manejó quizá la política de mayor represión en la historia del Ecuador, pues, auspiciado por el entonces presidente de los Estados Unidos, Ronald

Reagan, tenía la convicción de “no negociar con los terroristas” (Dávalos, 2007). Así queda claro que el contexto no solo cronológico de la historia, sino el político y social está ubicado en la década de 1980.

Asimismo, en los siguientes párrafos se puede ver que un hecho real, el secuestro y liberación del español Pablo Martín Berrocal, sirve como un punto de anclaje en la época en que se desarrolla la historia. Es decir, más allá de ser un acontecimiento anecdótico o que está ahí por coincidencia, es un recurso que ubica mentalmente al lector en el tiempo preciso:

Por eso [el sargento Veneno], también había participado en el grupo especial que pudo rescatar al español Pablo Martín Berrocal, dueño de la más importante plaza de toros de Quito, de manos de unos secuestradores, acción que se convirtió en un éxito del servicio y fue empleada para reparar la imagen de la Policía (Cornejo, 2012, p. 22).

[...] todo marchaba bajo el control de los mandos policiales hasta que el Gobierno del Doctor por su inconsulta sugerencia, cedió a las presiones de la embajada de España para permitir que investigadores de ese país llegaran a apoyar las acciones de la Policía nacional con el fin de ubicar y liberar a un empresario español secuestrado. Luego, el rescate concluyó con éxito (Cornejo, 2012, p. 89).

En resumen, con la puesta en escena de acontecimientos puntuales que tuvieron lugar en los años ochenta del siglo pasado e inicio de la década de los noventa, el autor logra contextualizar la historia de manera que el lector –al menos el ecuatoriano– puede visualizar nítidamente quiénes son los personajes y los momentos que complementan la historia.

2.2.3 PERSONAJES

En *Miércoles y estiércoles*, Diego Cornejo Menacho, a diferencia de lo que podría pensarse, no centra su atención en las víctimas, sino en los victimarios. Es decir, no se plantea contar la historia de cómo se sintieron los jóvenes, cómo era su vida antes del crimen o, incluso, no ahonda en los sentimientos y estado de la familia. Si bien los menciona y describe sus acciones, su dolor e impotencia, además de las consecuencias

en su psicología después de la desaparición, en quienes realmente se enfoca es en los posibles autores del crimen, sus circunstancias, personalidad y psicología.

Entonces, los personajes de esta novela adquieren una mayor importancia en cuanto al rol que juegan en la trama. Así, el autor destina una mayor extensión en descripciones a los victimarios, no a las víctimas ni a quienes están de su lado. Sin embargo, no se podría decir que uno solo es el protagonista de la historia, sino que los victimarios, cómplices y encubridores lo son en conjunto. Esta no es la historia de un asesino ni de un secuestrador; tampoco del detective o del cómplice. Esta es la historia de los individuos que están detrás de un crimen en contra de los Derechos Humanos.

Pero, ¿qué papel juega cada uno?, ¿cuál es su psicología? y ¿cuáles son sus acciones? El autor describe a cada personaje apelando a sus pasado personal, es decir presenta las características de cada uno como una consecuencia de su propia personalidad más el contexto en el que han vivido, lo cual permite que el lector los entienda y conozca de una manera más cercana, más íntima.

Veremos, entonces, quién es cada personaje y cuál es su papel e importancia para la historia:

Sargento Veneno: miembro del Servicio de Inteligencia, el sargento Veneno es un policía que ha sabido ganarse el respeto y confianza de sus superiores y también de sus súbditos. Criado en el campo, encontró en la institución policial, el espacio y la oportunidad para realizarse como profesional, sin importar lo que tuviera que hacer para cumplir las misiones que se le encargaran, sean el rescate de un empresario de manos de secuestradores o la adquisición de un vehículo robado para dárselo a su jefe.

El sargento Veneno era un campeón del Servicio de Inteligencia, o, al menos, así lo creía él. Bizarro. Rudo. Un perdonavidas de pocas palabras. Era el suboficial que realizaba el trabajo sucio sin renegar, por lo que se había ganado el respeto de sus compañeros y el adulo de sus jefes; sin embargo, ésa era la razón por la que también despertaba en todos alguna aprensión (Cornejo, 2012, p. 21).

Así, el sargento Veneno acepta la misión de capturar al número dos del narcotraficante colombiano Pablo Escobar, para lo que conforma su propio equipo de confianza. En su

misión, captura a dos jóvenes de ascendencia colombiana creyendo que podrían estar vinculados con el narcotráfico. Tortura e interroga al mayor y, al parecer, sin intención, termina matándolo. Para que no queden pruebas ni testigos, asesina al menor y lleva sus cuerpos a la laguna de Yambo.

Subteniente Miñaca: estaba convencida de que ser mujer antes que un inconveniente, era una ventaja a la hora de crecer en su carrera de policía. Su madre le había enseñado que debía recompensar a sus superiores cuando ellos se lo merecían; sabía cómo hacer sentir macho alfa a un hombre, cuándo callar y cuándo hablar. Esforzada, responsable y sin miedos, cumplía las órdenes de sus superiores con excelencia, haciendo más de lo que se le pedía. Pero tenía una debilidad: el agente 176, quien, como ningún hombre, lograba amansarla, la sosegaba hasta que ella hiciera lo que él le pidiera.

No importó su juventud. Tampoco interesaban las bajas notas con que se había graduado, opacadas por el carácter y la apetencia profesional demostrada en los interrogatorios, lo que era una señal palpable de lealtad. <<Tiene manos de hombre>>, constaba en el informe del sargento Veneno, <<y pelos en el corazón>> (Cornejo, 2012, p. 41).

Sin ninguna pena por nadie, más que por ella misma, aceptó de buena gana el cargo de jefe de la brigada de menores. Bajo esta responsabilidad, fue la delegada oficial de la Policía frente a la familia de los jóvenes desaparecidos. ¿Su misión? Silenciarlos hasta que pierdan las esperanzas y las fuerzas y se regresaran a su país, Colombia, para así proteger el nombre de la institución. Por un año mantuvo a la familia “informada” según los datos que le proporcionaba su agente: que estaban bien, que volverían, que estaban con la guerrilla; que los habían visto en el norte, en el sur. Llevó un radiestesista y un vidente chileno para que los localice y les hizo practicar todo tipo de magia, santería y superstición, hasta que se cansaron.

Coronel Gaviño: con una carrera exitosa, es un alto oficial de Policía que responde de frente a sus superiores, el comandante general y el propio ministro de Gobierno, y es quien da las órdenes a los de rango inferior. Sería, por el lazo entre sus súbditos y sus jefes, el encargado de limpiar y justificar el crimen cometido a manos de la Policía.

Era un oficial duro, con un perfil de sujeto habilidoso, hecho a punta de investigaciones exitosas. Tenía dos casas en Quito y un departamento en Guayaquil y dos camionetas, todo a su nombre, aunque afirmaba que vivía únicamente del sueldo y de lo que su esposa ganaba con la venta de ropa y cosméticos [...] Su secreto, lo dijo alguna vez, era tratar al personal bajo sus órdenes del mismo modo que lo hace el instructor de los canes de la Policía: aflojar la cuerda con prudencia y jalarla a tirones, constantemente, para que los animales nunca olviden quién manda. <<Así, mis animalitos rinden el doscientos por ciento>> (Cornejo, 2012, pp. 91-92).

Abrumado por el error con el mayor de los dos jóvenes capturados, transmite la orden enviada por el ministro de matar al menor y desaparecer los cuerpos de ambos para que no hayan testigos de lo ocurrido. Es también quien ayuda en el ascenso de la subteniente Miñaca y la envía a la casa de la familia para que se gane su confianza y los mantenga en silencio y, sobre todo, lejos de los periodistas.

General Azagaya: con la institución policial bajo su cargo, el general es quien da la cara por todo lo ocurrido en ella, pero también quien puede ayudarla. Si bien era el encargado de castigar a quien tuviera un comportamiento erróneo, también podía ayudarlos. Por ello, logró que los policías con algún juicio laboral no sean juzgados por jueces comunes, sino que lo fueran en cortes policiales.

Azagaya era enérgico pero afable, usaba hábilmente sus estudios y su temperamento para liderar a los oficiales, al tratar con los políticos y con quienes lo entrevistaban en las radios y en la televisión, y hasta con el presidente de la República. El ministro de Gobierno lo respetaba o lo temía [...] Azagaya defendía el uniforme como un verraco, poseía el don de la palabra, como cualquier político, y en su oficina exhibía los títulos universitarios que había obtenido dentro y fuera del país, con impúdico pavoneo, igual que los médicos en las consultas (Cornejo, 2012, p. 24).

Antes de ser el comandante general de la Policía, fue el coronel jefe de la Interpol. Bajo ese cargo, encomendó la misión al sargento Veneno de capturar al número dos de Pablo Escobar. Él sería quien se responsabilice por lo ocurrido con los dos jóvenes frente al Gobierno y, sobre todo, a la opinión pública.

Agente Portugal: desde niño quiso combatir el crimen al estilo de Dick Tracy¹⁷. Luego de que lograra ingresar a la escuela de Policía –con los favores de su hermana al oficial a cargo de la aprobación de los exámenes–, fue llamado para ser detective del servicio de investigación criminal en Quito. Todo marchaba bien con su trabajo en la Capital, hasta que conoció a una prostituta caleña que además de darle placer, le dio una infección; por no notificar su ausencia debido a su enfermedad, fue castigado. La penitencia consistió en ser el celador de llaves de los calabozos del Servicio de Investigación Criminal, adonde, para su mala suerte, llegaron los jóvenes que luego se reportaron como desaparecidos.

Cierto es que he visto matar gente desarmada. También vi torturas e injusticias. Pero, ¿quién era yo para oponerme? Yo había escogido una vida de disciplina y obediencia, pero juro por mi madre y por mi Dios que ingresé a la Policía para hacer el bien, para proteger a los más débiles, para acabar con la delincuencia y ayudar a los pobres. Pero no pudo ser. Soy débil como todos. Espero que Dios me absuelva cuando me llegue la hora, porque ya entendí que el perdón de los hombres no llegará, aunque me haya sacrificado por la verdad (Cornejo, 2012, pp. 121-122).

Su ideal inicial de combatir el crimen y defender la verdad hizo que en un arrebato de culpa y consciencia, revele todo lo que sabía a los padres de las víctimas, así como dejar por escrito su testimonio. El delator, el judas, el culpable de que el nombre de la institución quede manchado con un crimen contra los derechos humanos de dos menores de edad. Él, el agente Portugal, fue el que dijo que después de haber sido muertos por manos de elementos de la Policía, los cuerpos fueron hundidos en la laguna de Yambo. ¿Cómo lo sabía? Porque él los había recibido de manos del sargento Veneno en los calabozos que él celaba y porque después de asesinados, desapareció los cuerpos junto con el mismo sargento y el agente Chocolate.

Agente 176: además de ser el único que podía dominar a la subteniente Miñaca, su fuerte era la tortura. Por eso el sargento Veneno lo escogió como miembro de su equipo

¹⁷ Dick Tracy es el protagonista de la tira cómica del mismo nombre. En la historieta, Tracy combate el crimen desde su trabajo de inspector de policía. Fue creada por Chester Gould en 1931 y, posteriormente, fue trasladada a otras plataformas, como el cine y la radio.

para atrapar al número dos del narcotraficante Pablo Escobar; por eso también estuvo directamente involucrado en la desaparición de los hermanos.

El agente manejaba con matemática destreza los alambres cargados, aplicándolos en los lugares precisos, por lo que ningún chamuscado se guardaba alguna información exigida. Su habilidad y sangre fría lo habían premiado con su apodo, que él lucía como una condecoración. Si alguien lo saludaba con el usual <<¿qué hubo, Mono? >>, él respondía <<...fásico, aunque te demores un poquito más, ñaño>>. Lo respetaban por eso, por la dureza de la que pocos podía presumir en el servicio, aunque aquel era un mundo feroz (Cornejo, 2012, pp. 35-36).

Gracias a su destreza, fue el encargado de torturar al mayor de los hermanos, a quien aplicó electricidad directamente a los genitales. No se detuvo ni por los gritos desesperados del joven que decían que no sabían de lo que hablaban, que él era ecuatoriano y aunque su padre fuera colombiano, no estaban vinculados con Pablo Escobar.

El loco de los miércoles: así lo llamaban los policías implicados en la desaparición de los jóvenes, porque desde que perdió la confianza en la subteniente Miñaca, lideró las manifestaciones de los miércoles por los desaparecidos en la Plaza Grande de Quito. Colombiano, de clase media y técnico en una fábrica de textiles en la capital, es el padre de los menores y de la niña de diez años en el momento de la desaparición y el esposo de la “Guacamaya”.

Él en cambio, llevaba la procesión por dentro. Jamás lloraría con ella. Las lágrimas mojaban su rostro mestizo y los sollozos le quitaban el aire cuando estaba solo, conduciendo su vehículo, en el cuarto de baño, o íngrimo, en la casa, batallando con sus propios espectros. [...] Católico, aunque no muy practicante, procedía de una familia muy tradicionalista: su padre había sido conservador [...] y él había sido educado con un sentido de estricto respeto por las autoridades, de obediencia ciega a la Iglesia católica, de confianza en las instituciones civiles y en la fuerza pública. Esa era la causa por la que permitía que la tímida subteniente lo tomase de las manos, o que mereciera una confidencia suya, que le dejara atisbar su intimidad (Cornejo, 2012, pp. 59-61).

Después de que sus hijos desaparecieron, se dedicó a buscarlos día y noche. Dejó el trabajo y volcó todos sus esfuerzos a la búsqueda de los chicos —o sus cuerpos— y de los responsables. Su vida cambió y entre tristeza y soledad fue cayendo poco a poco en el alcohol, mientras cuidaba al mismo tiempo de su hija y trataba de curar a su esposa que, al borde de la locura, a veces lo culpaba de la situación. Un año estuvo en silencio confiando en la subteniente Miñaca, hasta que se dio cuenta de la realidad y empezó la búsqueda por sus propios medios, así como la denuncia social por la que la opinión pública volvería su mirada hacia él y al caso que representaba.

La guacamaya: profesora de clase media, esta mujer es la madre de los desaparecidos. Aunque no tiene mucho protagonismo en la historia, se puede ver que cae en una profunda depresión y desesperación luego de la desaparición de los menores. Al igual que su esposo, creyó ciegamente en la subteniente Miñaca y le hizo caso en todo lo que ella le pedía, desde no tener ningún tipo de contacto con los periodistas, hasta practicar todo lo posible en cuanto espiritismo, santería y superstición para que sus hijos regresaran.

En la madrugada, ella lo despertaba a gritos: <<¿Dónde están mis hijos? Dios mío, ¡ayúdame! ¿Qué hiciste con ellos?>>. Todos los conocidos llegaron con una receta: el psiquiatra, el psicólogo, la clínica de reposo, las religiones o las sectas. Recurrió a todas, pero lo único que encontró fueron lobotomías virtuales que intentaban calmarla (Cornejo, 2012, p. 60).

Agente Chocolate: aunque el autor no hace una descripción extensa de este personaje, vale la pena decir que es el único que mantiene el mismo nombre correspondiente al agente Chocolate de la realidad, que en efecto existió y fue parte de la desaparición de los menores, pero no se sabe su nombre, sino solo su apodo.

2.2.4 NARRADOR:

Se puede identificar claramente que el libro tiene dos narradores diferentes: el primero es el que cuenta la historia desde afuera, un narrador *omnisciente-multiselectivo* que habla en tercera persona; en cambio, el segundo habla en primera persona, como un narrador *yo-protagonista* y que, a diferencia del primero, que ocupa la mayor parte de la

narración, este solo aparece al final de cada capítulo, cuando el autor presenta un monólogo interno a manera de testimonio.

En cuanto al primer narrador, parecía ser que quien cuenta la historia es un narrador omnisciente. Sin embargo, bajo el concepto de Manuel Corrales Pascuales, quien define a dicho narrador como el que “está *fuera* del relato, como quien ha tomado distancia con respecto a aquello que va a contar o está contado...” (Corrales, 1999, p. 44), esta opción quedaría descartada. En cambio, el narrador de *Miércoles y estiércoles* parecería ajustarse más al concepto de *narrador multiselectivo*, pues además de conocerlo todo, “[...]también cuenta los pensamientos, los sentimientos del personaje, tal y como se van produciendo en el interior de dicho personaje: conoce y cuenta también lo **interior**” (Corrales, 1999, p. 49).

Así, el narrador no cuenta la historia como un espectador, sino que presenta la psicología de los personajes, sabe las razones por las que ocurren determinados acontecimientos. De cierta manera, se involucra en la historia porque sabe mucho más de lo que el narrador tradicional podría conocer, por ejemplo, en el siguiente párrafo:

Al día siguiente, la oficial se presentó en una casa de familia algo acomodada, donde tuvo que escuchar, llenándose de paciencia, todos los disparates que podía inventar la angustia. No pudo evitar sentir repugnancia por esa gente venida de lejos, hablaban diferente, vivían bien y, como todo los colombianos en este país, con seguridad estaban metidos en algo turbio. Aún así, ella tenía que ganarse su confianza (Cornejo, 2012, p. 42).

Se puede ver que el narrador no se limita a describir una acción, sino que da las razones por las que suceden. No dice “se presentó a una casa de familia algo acomodada” para luego pasar a la siguiente acción de que “tenía que ganarse su confianza”. En medio de las dos acciones, hay una explicación de la percepción de la subteniente frente a la familia: siente repugnancia y cree que están metidos en algo turbio. Este argumento es el que da paso a la próxima acción.

Por otro lado, esta voz narradora desaparece al final de cada capítulo para convertirse en un testimonio contado desde un *yo*. El narrador ya no ve lo que sucede para contarlo,

ahora es el personaje el que habla, el que da sus razones y presenta su interior a través de la utilización de un monólogo interno, como se ve a continuación:

Desde siempre supe que las personas son manejables y que hay que saber cómo manejarlas. Todo es cuestión de psicología. Eso lo aprendí de mi mamá, que lo supo de la suya y, ella, de su mamá, que lo supo de la suya y, ella, de su mamá, o sea, de mi bisabuela. Es algo que nos transmitimos las mujeres en mi familia. Mi madre siempre me repite que con maña caza a la mosca la araña. Lo primero es estar segura de ti misma y no confiar en nadie. Lo segundo, convencerse de que quien está al frente de una tiene alguna duda íntima, cierta culpa secreta, un pecado infamante, y que se halla incómodo, o incómoda, en el escalón más bajo de una escalera (Cornejo, 2012, p. 55).

Como si fuera un interrogatorio o un confesionario, los personajes más importantes se desnudan frente al lector, le exponen su pasado, sus miedos y sus seguridades. En este párrafo, la sargento Miñaca se revela como una mujer manipuladora que sabe controlar a las personas. Así, el lector entiende que hay una razón de fondo para que ella haya sido la escogida para engañar a la familia de los desaparecidos y también por qué los padres le creyeron, se abrieron a ella y confiaron en todas las versiones que les daba, así como las soluciones, por más ridículas que puedan parecer, para traer de vuelta a sus hijos.

2.2.5 ACONTECIMIENTOS:

Aunque la historia no está planteada de una manera cronológica, es posible hacer una disección y dividirla en acontecimientos para entenderla de una mejor manera y también para que al momento de compararla con la realidad, se vean claramente las diferencias y las similitudes.

En realidad, los únicos acontecimientos que suceden son lo que ocurren el día en que el sargento Veneno es detenido. Durante los cinco capítulos de la historia, todo ocurre ese mismo día con diferentes personajes; todo lo demás es memoria de los mismos. Como se ve en la siguiente tabla, hay un acontecimiento puntual correspondiente a cada personaje en el mismo día y que luego dará paso a la narración de la historia a través de recuerdos:

Capítulo	Acontecimiento
Sal negra en los bolsillos	El sargento Veneno “[d]espertó pensando en pescados <i>el día en que lo apresaron al salir de su casa [...]</i> ”
Pelos en el corazón	“ <i>El día en que el sargento Veneno fue detenido</i> , la esquiwa subteniente Miñaca experimentó por vez primera un orgasmo múltiple”.
Un Cristo en el paladar	“ <i>El lluvioso día en que el sargento Veneno fue detenido</i> , el loco de los miércoles y su mujer entraron en un restaurante en el centro histórico de Quito”.
Un leve tufillo de yodoformo	“ <i>El día en que el sargento Veneno fue detenido</i> , un incómodo coronel Gaviño veía comer al ministro que lo había convocado a su despacho”.
Toda mosca tiene su sombra	“ <i>El día en que el sargento Veneno fue tomado preso</i> , el agente Portugal sufrió un profundo desengaño, el segundo gran chasco en su patoja existencia”.

A partir de estos acontecimientos, cada personaje recuerda qué es lo que había pasado en los momentos importantes de la historia, desde la orden que recibe el sargento Veneno de encontrar al segundo del narcotraficante Pablo Escobar hasta cuando al mismo sargento se le manda a matar al menor de los hermanos para que no queden pruebas ni testigos del asesinato del mayor de ellos. Se puede, entonces, agrupar a los acontecimientos de la siguiente manera:

1. *El día en que el sargento Veneno fue detenido*, él recuerda que el coronel Gaviño le había encargado la misión de capturar a Jorge Luis Ochoa Márquez, un narcotraficante vinculado a Pablo Escobar.
 - a. Para ello, el sargento Veneno conforma su equipo con el agente 176, el agente Chocolate y, por orden del coronel Gaviño, la subteniente Miñaca.
 - b. El sargento Veneno y su equipo capturan a dos menores que transitaban en un *Trooper* por la carretera que conecta a Quito con Cumbayá.
2. *El día en que el sargento Veneno fue detenido*, la subteniente Miñaca se enteró de la noticia cuando estaba junto con el agente 176 en un motel.
 - a. La subteniente Miñaca recuerda que los coroneles Azagaya y Gaviño la nombraron jefe de la brigada de menores y la delegaron como la encargada de llevar el caso de la desaparición con la familia. Su misión: silenciar a la familia hasta que pierdan las esperanzas y no denuncien su caso.

- b. La subteniente Miñaca recuerda que mientras ella estaba como delegada, el resto del equipo planificó hundir el *jeep* en el que transitaban los menores en una quebrada. Cuatro semanas después, la Policía encontró al *jeep* en la quebrada, con la novedad de que el *switch* estaba apagado y que no se encontraron restos humanos
 - c. La subteniente Miñaca fue detenida dos días después de que arrestaron al sargento Veneno.
- 3. *El día en que arrestaron al sargento Veneno*, los padres de los menores entraron en un restaurante en el Centro de Quito y fueron aplaudidos.
 - a. El padre de los menores recuerda cómo fue el proceso de la búsqueda, cuando la subteniente Miñaca estuvo como delegada en su familia. Revive las escenas en que la subteniente los lleva a brujos, curanderos y doctores de magia negra para que les den esperanzas del paradero de sus hijos.
 - b. Luego de un año, los padres se desencantaron de la subteniente y decidieron hablar sobre su caso y organizaron las protestas en la Plaza Grande de Quito. Muchas otras personas se les unieron reclamando casos parecidos.
 - c. Los policías implicados ven que la situación es verdaderamente peligrosa, pues aunque el coronel Azagaya ya era general, la opinión pública era una amenaza porque se ponía del lado de las víctimas.
- 4. *El día en que arrestaron al sargento Veneno*, el ministro del Gobierno de la presidencia del Doctor convocó al coronel Gaviño a una reunión en su despacho.
 - a. El ministro lamenta que después de tres años y todo lo elaborado, su plan haya fracasado.
 - b. El ministro recuerda que se había reunido con el padre de los desaparecidos y que él se había quejado de haber tenido su línea telefónica intervenida.
 - c. El coronel Gaviño recuerda haber trabajado arduamente en el informe sobre la desaparición de los menores, en el que incluía que el *jeep* había sido hundido en la quebrada Pacha y que no se habían encontrado restos humanos porque criaturas fluvio-marinas se los había devorado.
 - d. El coronel Gaviño recuerda que agentes colombianos habían sido invitados para investigar el caso, pero que a su regreso se quejaron de no haber recibido las facilidades para su trabajo. En sus conclusiones acusaban a la inteligencia ecuatoriana de haber encubierto el crimen.
 - e. El coronel Gaviño recuerda que el agente Portugal había revelado que él mismo había arrojado dos cuerpos humanos en la laguna de Yambo por orden de sus superiores.

5. *El día en que el sargento Veneno fue detenido*, el agente Portugal sufrió un profundo desencanto.
- a. El agente recuerda haber llegado a la Plaza Grande un miércoles en que las protestas tenían lugar, movido por su cargo de conciencia. Ese día presenció la ira de los manifestantes al ver llegar al coronel Gaviño junto con la subteniente Miñaca y su madre.
 - b. El agente recuerda haber presenciado la llegada de los menores al servicio de investigación criminal, donde, por cumplimiento de un castigo, él celaba las llaves de sus calabozos.
 - c. Antes de llevar los cuerpos, el sargento Veneno, la subteniente Miñaca, el agente 176 y el agente Chocolate, interrogaron al mayor de los hermanos sobre sus vinculaciones con el narcotráfico y las de su padre. Lo torturaron con golpes y electricidad hasta que lo mataron.
 - d. Luego de matarlo, recibieron la orden de asesinar también al menor de los hermanos para que no haya pruebas ni testigos.
 - e. El agente recuerda haber recibido la misión de llevar los dos cuerpos a la laguna de Yambo para hundirlos ahí. Lo hizo acompañado del sargento Veneno, del agente 176 y del agente Chocolate.
 - f. El agente recuerda el momento en que decidió entrevistarse con las padres de los menores y revelarles todo lo que sabía.

2.2.6 MANEJO DEL TIEMPO:

Para la narración de *Miércoles y estiércoles*, el autor prescinde de una estrategia cronológica y se inclina más bien por una conjugación de diferentes modos de contar la historia. De esta manera, los artificios utilizados logran captar la atención del lector y genera los momentos de tensión adecuados sin sacrificar elementos o acontecimientos importantes de la historia. En otras palabras, lo que se ha privilegiado es la *fábula* y no la *trama*.

Para que quede clara la diferencia entre *trama* y *fábula*, se puede mencionar el concepto de Manuel Corrales. Para el autor, el primer término se refiere a los hechos de la historia tal como ocurrieron, es decir de manera cronológica; en cambio, el segundo término tiene que ver con esos mismos hechos pero como el “narrador los ha dispuesto en su relato” (Corrales, 1999, p. 74).

Durante toda la historia, el narrador opta por la utilización de prolepsis y analepsis, es decir se anticipa a los acontecimientos o hace una retrospectiva de los mismos a través recursos como el *flashback*. Así, *Miércoles y estiércoles* no empieza por el principio ni termina por el final, es, de hecho, totalmente lo opuesto. La primera línea menciona el día de la captura del sargento Veneno y el último episodio de la historia es la muerte de las víctimas, pero, para llegar a ello, el autor tuvo que usar diferentes artificios, como se ve a continuación:

Prolepsis:

“Bajo un solazo, la subteniente Miñaca fue detenida al salir del instituto en donde se encontraba aprendiendo inglés hacía unos meses” (Cornejo, 2012, p. 54).

Este acontecimiento narra la detención de la subteniente Miñaca, pero lo hace antes de contar por qué sucedió. Aunque el lector puede intuir a qué se debe su detención, solo se puede entender por completo hasta el capítulo siguiente, cuando se menciona que ella mintió a la familia y les pidió silencio a cambio de encontrar a sus hijos. Así, esta prolepsis presenta un acontecimiento para luego describir las razones, entonces se crea expectativa y tensión, lo cual hace que el lector siga leyendo hasta descubrirlo.

Analepsis:

Y eso pensó en la primera misión bajo las órdenes del sargento Veneno, con los dos marihuaneros que agarraron sin papeles a bordo de un Trooper, la vez que buscaban al número dos del cártel de Medellín. Eran dos muchachos, ni siquiera aparentaban los dieciochos años de edad; el más pequeño, casi un niño, no dejaba de llorar. (Cornejo, 2012, p. 37).

Refiriéndose de igual manera a la subteniente Miñaca, este pasaje de la historia presenta la captura de los jóvenes, pero no lo hace a manera de acontecimiento, sino como un recuerdo, como un pensamiento. Esta escena ocurre cuando la subteniente se entera que el sargento Veneno había sido detenido, tres años después de la captura de los menores. Esto la lleva a recordar cómo habían sucedido los hechos, desde que capturaron a los muchachos hasta que fue nombrada jefe de la brigada de menores.

Después de haber analizado la narratología de *Miércoles y estiércoles*, se puede decir que esta obra está construida con herramientas claramente literarias, pensadas,

elaboradas, y no puestas al azar. A partir de estas observaciones, se podrá continuar con el análisis de esta disertación en el siguiente capítulo, con el objetivo de averiguar si la obra pertenece o no al género de Nuevo Periodismo.

CAPÍTULO III

Análisis de *Miércoles y estiércoles* como Nuevo Periodismo

A partir de la teoría expuesta en el primer capítulo, se elaborarán preguntas que permitan verificar si *Miércoles y estiércoles* pertenece o no al Nuevo Periodismo. Antes de este análisis, será contextualizar y describir el caso real de los hermanos Restrepo para compararlo con la historia presentada por Diego Cornejo Menacho y ver qué de cierto y qué de fantasía contiene la obra.

3. 1 RESUMEN DEL CASO RESTREPO

En el gobierno de León Febres Cordero (1984 – 1988), los hermanos Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo Arismendi, de 17 y 14 años respectivamente, desaparecieron en manos de la Policía ecuatoriana. La mañana del 8 enero de 1988, los padres de los jóvenes viajaron a Bahía de Caráquez y dejaron a Santiago a cargo de la casa, quien, junto a Andrés, llevó a su hermana menor, María Fernanda, de 10 años en esa época, al colegio, en un *jeep Trooper*. Posteriormente, debían retirarla de la fiesta de cumpleaños de su mejor amiga, pero eso nunca sucedió.

Luego de que se declaró a los hermanos Restrepo como *desaparecidos*, empezó una incansable lucha por la búsqueda de sus cuerpos y de los responsables, y después de 27 años, todavía no ha terminado. En 1990, dos años después de la desaparición, el general Gilberto Molina, entonces comandante general de la Policía, cerró el caso alegando que había sido un accidente de tránsito en una carretera que conecta Quito con Cumbayá; pero antes, durante un año, la subteniente Doris Morán, ayudada por su madre, fue enviada a la casa de la familia Restrepo, quienes “prometían ayudarlos y traer a los niños de vuelta” (Restrepo, 2011)¹⁸.

Un año estuvieron junto a la familia pidiéndoles silencio a cambio de recuperar a sus hijos; les decían que según su informante “estaban bien” y que “no se preocupasen”, e, incluso, hicieron varios viajes, como a Santo Domingo y a Ipiales –Colombia–, para buscar a los jóvenes. Después de ver que estaban siendo engañados, los padres, Pedro Restrepo y Luz Elena Arismendi, decidieron hablar y sacar a la luz su caso. Desde

¹⁸ Tomado del documental *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo.

presentar su caso en medios de comunicación, pasando por una denuncia contra el estado Ecuatoriano en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA, hasta multitudinarias manifestaciones públicas, fueron las estrategias para no dejar en la impunidad la desaparición de sus hijos y seguir en su búsqueda. Sin duda, por lo que se reconoce y se recuerda a su lucha es por las manifestaciones que hicieron y lo siguen haciendo todos los miércoles en la Plaza de la Grande de Quito, frente al Palacio Presidencial.

El informe presentado por el Departamento Administrativo de Seguridad de Colombia dio paso para que en la presidencia de Rodrigo Borja, se creara una comisión internacional para investigar los crímenes de lesa humanidad en el Ecuador. Dicho informe indicaba que la Policía Nacional fue la responsable de la desaparición de los jóvenes Restrepo.

En 1990, la Policía abre la posibilidad de que el *Trooper* y los jóvenes hayan caído a una quebrada, pues se habían encontrado restos del vehículo, así como tres zapatos pertenecientes a las víctimas. Sin embargo, hechos como que el *switch* del auto haya estado apagado, que las piezas encontradas no tenían señales de volcamiento o que simplemente no se encontraron restos humanos, eliminaron esta posibilidad. Ante ello, una de las respuestas de la Policía fue que los peces fluvio-marinos se habían devorado a los jóvenes. Por otra parte, un informe de la Policía, a cargo del capitán Valenzuela, descartaba que un accidente de tránsito haya ocurrido.

La familia Restrepo decidió seguir un juicio contra la Policía en 1991. En el mismo año, el Hugo España, ex agente del Servicio de Investigación Criminal, decidió dar su testimonio, en el que culpaba al sargento Guillermo Llerena por la desaparición de los jóvenes y dijo que sus restos habían sido echados en la laguna de Yambo, en Cotopaxi. Se realizaron dos búsquedas en dicha laguna, sin embargo nunca se encontró alguna pista o pieza que corresponda al caso.

La Corte Suprema de Justicia dictó sentencia sobre el Caso Restrepo en 1992: el sargento Guillermo Llerena y el agente Camilo Badilla fueron encontrados como autores materiales del crimen y cumplieron su condena en cárceles comunes. La subteniente Doris Morán, el coronel Trajano Barrionuevo –jefe del SIC-10– y el

teniente Juan Sosa fueron encontrados como cómplices, pero evadieron la cárcel común y cumplieron su condena en el cuartel No. 4 de Quito, del que salían cuando querían; incluso, el teniente Juan Sosa siguió trabajando y se presentaba uniformado ante las cámaras (Restrepo, 2011). El agente Hugo España y el general Gilberto Molina fueron los encubridores del caso; en el caso del primero, fue exiliado a Inglaterra como testigo protegido, y el segundo cumplió su condena en “su propio cuartel” (Restrepo, 2011)¹⁹. La identidad del agente Chocolate sigue siendo desconocida.

La familia Restrepo ganó el juicio en la CIDH contra el Estado ecuatoriano en 1998, durante la presidencia de Fabián Alarcón. El Estado reconoció su responsabilidad y se comprometió a la búsqueda de los menores y a indemnizar a la familia por dos millones de dólares. En 2008, en el gobierno de Rafael Correa, se creó la *Comisión de la Verdad*, la cual se encargaría de la búsqueda de los cuerpos de los jóvenes, manejando un sistema de recompensas. Esta comisión emprendió una búsqueda por dos meses en la laguna de Yambo, pero no encontró nada más que armas, plásticos y ropa.

La búsqueda sigue.

Y las protestas de los miércoles en la Plaza Grande, también.

3. 2 CORRESPONDENCIA ENTRE *MIÉRCOLES Y ESTIÉRCOLES* Y EL CASO RESTREPO.

Después de haber explicado el Caso Restrepo, se puede ver qué elementos de *Miércoles y estiércoles* corresponden a hechos de la realidad. Para ello, se analizarán los personajes y algunos acontecimientos que aparecen tanto en la obra como en el documental *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo, y en el libro *Caso Restrepo: crimen de Estado*, de la periodista Mariana Neira.

¹⁹ Tomado del documental *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo

3. 2. 1 PERSONAJES

Sargento Veneno

El sargento Veneno, a quien se le encargó la misión de capturar al segundo al mando del narcotraficante Pablo Escobar, fue también quien comandó la captura de los hermanos menores de edad. Este personaje correspondería en la realidad, al sargento Guillermo Llerena, quien fue acusado por el agente Hugo España de haber sido el culpable de la desaparición y asesinato de los hermanos Restrepo.

Asimismo, fue condenado a 16 años de prisión por haber sido el autor material del asesinato de los menores (Restrepo, 2011).

Subteniente Miñaca

Miñaca es la delegada de la Policía para investigar la desaparición de los menores y acompañar a la familia; para ello, debe mantener en silencio a la familia y que así no acudan a los medios de comunicación ni a entidades de justicia, nacionales o internacionales. Ella representaría a la subteniente Doris Morán, quien cumplió la misma función con la familia Restrepo, pues estuvo junto a ellos por un año, acompañándolos en la investigación, diciéndoles que sus hijos iban a regresar y pidiéndoles silencio a cambio del regreso de los jóvenes (Restrepo, 2011).

La Corte de Justicia del Ecuador la declaró cómplice del crimen. Cumplió una sentencia de 16 años.

Coronel Gaviño

En la historia, el coronel Gaviño mantiene una relación estrecha con la subteniente Miñaca y es quien le exige al sargento Veneno que la incluya en su equipo para capturar al narcotraficante Jorge Luis Ochoa. Cuando desaparecen los jóvenes, el coronel la nombra jefe de la brigada de menores y la delega como agente encargada de la investigación para dar la cara a la familia. Además, responde directamente al ministro de Gobierno y al general Azagaya, y es el encargado de elaborar el informe de la desaparición, donde indica que todo se debió a un accidente de tránsito.

En el Caso Restrepo, Gaviño sería el coronel Trajano Barrionuevo, quien era jefe del SIC-P., es decir, del Servicio de Inteligencia Criminal – Pichincha. Bajo ese cargo, delega a Doris Morán como la encargada del caso (Neira, 1998, p. 21). También fue el encargado, por orden de Molina, de “elaborar el informe final con evidencias, peritajes” (Neira, 1998, p. 54).

Al igual que Doris Morán, fue encontrado cómplice y cumplió la misma sentencia.

General Azagaya

En la desaparición de los menores, Azagaya era todavía coronel, pero tiempo después, ascendió a general y se convirtió en el comandante general de la Policía ecuatoriana. Con una carrera exitosa, uno de sus logros fue haber conseguido que los crímenes cometidos por policías en actividades laborales sean juzgados por un fuero especial, es decir, no en juzgados comunes.

En la realidad, Azagaya representaría al general Gilberto Molina, comandante general de la Policía. Como autoridad máxima, fue el responsable de lo acontecido y de la investigación. Se reunió varias veces con la familia Restrepo, pero nunca les dio información válida. En 1988, dirigió la campaña de mejoramiento de imagen de la Policía, para que el Congreso aprobara una ley a su beneficio (Neira, 1998, p. 14).

Cumplió 12 años de prisión por ser encontrado encubridor del crimen.

Agente 176

En *Miércoles y estiércoles*, el agente 176 o “Monofásico” mantiene una relación amorosa con la subteniente Miñaca. Experto en tortura con electricidad, forma parte del equipo para la captura de Jorge Luis Ochoa y está directamente involucrado con la desaparición de los menores. En el Caso Restrepo, correspondería a Camilo Badillo, quien también lleva el número 176. Fue condenado a 14 años de prisión por ser encontrado cómplice del crimen.

Agente Portugal

Este agente es el encargado de llevar los cuerpos a la laguna de Yambo. Es también quien revela todo lo que sabe sobre la desaparición de los jóvenes. En la historia real,

este personaje correspondería al agente Hugo España, quien es el delator y quien da su testimonio por todo lo que vio e hizo en el Caso Restrepo.

Fue condenado a 12 años de prisión por haber sido encubridor del crimen, a pesar de que la familia nunca lo demandó. Actualmente, vive en Londres como exiliado bajo protección.

El Ingeniero

Este personaje es el presidente del Ecuador cuando desaparecen los jóvenes. En la realidad, correspondería al ingeniero León Febres Cordero, quien, siendo líder del *Partido Social Cristiano*, fue conocido por su fuerte combate en contra del terrorismo.

El Doctor

Después de que desaparecieron los jóvenes, el gobierno del Ingeniero terminó y subió al poder el Doctor, quien trajo una comisión internacional para investigar los crímenes contra los Derechos Humanos. Este personaje representaría al doctor Rodrigo Borja, quien con un gobierno de centro izquierda, trajo una comisión para investigar el Caso Restrepo y otros crímenes de lesa humanidad.

El loco de los miércoles

En la historia, es el papá de los jóvenes desaparecidos. Colombiano y técnico en una fábrica textil, luego de que las búsquedas con la Policía no dieron resultado, inició manifestaciones en la Plaza Grande de Quito para denunciar la desaparición de sus hijos y otros crímenes similares. En la realidad, correspondería a Pedro Restrepo, también colombiano y con el mismo oficio. Inició las marchas en la Plaza Grande, las cuales, luego de 17 años, todavía tienen lugar todos los miércoles.

La Guacamaya

Apodada así por la subteniente Miñaca, esta mujer es la madre de los desaparecidos, quien creyó ciegamente en la subteniente e hizo todo lo que ella le pidió por un año. Aunque cayó en depresión, organizó las marchas en la Plaza Grande junto a su esposo. Este personaje representaría a Luz Helena Arismendi, colombiana y madre de los hermanos Restrepo. Como sucede en *Miércoles y estiércoles*, le cree a Doris Morán

hasta que, luego de un año, se desengaña y denuncia su caso junto con su esposo, Pedro Restrepo, todos los miércoles en la Plaza Grande.

3. 2. 2 ACONTECIMIENTOS

A diferencia de los personajes, los hechos que se muestran en *Miércoles y estiércoles* son nombrados directamente, es decir, no por medio de artificios como el cambio de nombres, como ocurre en el punto anterior. Constituyen, así, hechos históricos, que tuvieron lugar en el contexto en que se dio la desaparición de los hermanos Restrepo. Sin embargo, no se trata solamente de acontecimientos de relleno, sino que muchos de ellos son fundamentales dentro del Caso Restrepo, que aparecen tanto en la obra como en los archivos históricos.

Como se muestran a continuación, estos hechos son exactos al compararlos con la obra y la realidad:

Búsqueda de Jorge Luis Ochoa

A fines de 1987, Colombia anunció la fuga de Jorge Luis Ochoa Vásquez, un narcotraficante muy poderoso vinculado con Pablo Escobar. El gobierno de ese país ofrecía 500 mil dólares a quien diera información sobre su paradero (Neira, 1998, p. 12). Este hecho histórico aparece al inicio de *Miércoles y estiércoles* y es la razón para que el sargento Veneno conforme su equipo y encuentre a Ochoa, pues sus superiores le ofrecían el diez por ciento de la recompensa si es que lograba capturarlo (Cornejo, 2012, p. 23).

Aunque no se sabe si en la realidad el sargento Llerena –a quien representa el sargento Veneno– recibió ese ofrecimiento por parte de sus superiores, lo importante es destacar en este acontecimiento fue real, la búsqueda de Jorge Luis Ochoa por parte de la Policía ecuatoriana y la recompensa de 500 mil dólares.

Hallazgo del jeep Trooper

Luego de 40 días de la desaparición de los hermanos Restrepo, la Policía recibió la denuncia de dos trabajadores de Empresa Pública del Agua que decían haber visto en la quebrado Pacha, latas del *Trooper* que estaban buscando. La Policía fue a comprobar la

denuncia y encontró: “el chasis del Trooper, la carrocería, la placa, las dos llantas posteriores con sus respectivos aros, el volante en perfecto estado, el tanque de gasolina curiosamente vacío pese a que el Trooper salió del día del ‘accidente’ con el tanque lleno” (Neira, 1998, pp. 51-52). Sin embargo, Pedro Restrepo, el padre de los menores, se dio cuenta que no se encontraban ni el motor, ni la caja de cambios, ni el árbol de transmisión, y que, además, que “el *switch* se encontraba en posición off (apagado) y sin llave” (Neira, 1998, p. 52).

En *Miércoles y estiércoles*, aparece la misma escena:

Pasaron cuatro semanas hasta que, incidentalmente, unos trabajadores divisaron lo que quedaba de un *jeep* Trooper en el fondo de la quebrada que lleva aguas servidas hasta el Machángara, el gran retrete de la ciudad. Se sacaron latas retorcidas, dos llantas, el armazón del vehículo, la carrocería y el tanque de gasolina, sin combustible. El *switch* estaba en *off*, sin las llaves. La placa encontrada entre esos despojos, aunque retorcida, permitía leer PHD-355[...] (Cornejo, 2012, pp. 45-46).

Se ve entonces que el hecho tanto en la novela de Cornejo como en el libro periodístico de Neira, es el mismo, sin ninguna alteración. De igual manera, en el documental de María Fernanda Restrepo se muestra este acontecimiento exactamente como en las dos obras anteriores.

El zapato

Una de las pruebas por parte de la Policía que indicaba que los hermanos Restrepo habían sufrido un accidente de tránsito y que tanto ellos como el vehículo en el que estaban cayeron a la quebrada Pacha, fue el “hallazgo” de un zapato del mayor de ellos, Santiago. Mariana Neira afirma que los policías que se encontraban realizando la búsqueda en la quebrada llegaron a la casa de los Restrepo con un zapato en la mano; sin embargo, Luz Helena Arismendi junto con su empleada, Dora, observaron que la suela estaba usada, lo cual resultaba extraño pues Santiago había usado esos zapatos por segunda vez el día de su desaparición. La primera vez fue el día de su graduación, sobre una alfombra (Neira, 1998, p. 84).

Cuando Pedro Restrepo acudió a la oficina del mayor Gabriel del Pozo, subjefe del SIC, para que le muestre el zapato encontrado, se dio cuenta de lo mismo que su esposa y Dora. Manifestó que “ese zapato está usado, y el niño salió estrenando, y no hay evidencias de que el zapato haya estado todo ese tiempo a la intemperie” (Neira, 1998, p. 86).

Al igual que en la realidad, en *Miércoles y estiércoles*, el padre de los menores, al ver el zapato, observa “que parece que nunca hubiera estado a la intemperie. Está lustrado” (Cornejo, 2012, p. 50). Sin embargo, hay que aclarar que en esta escena, el diálogo es entre el padre y la subteniente Miñaca –que representa a Doris Morán–, no con el subjefe del SIC. A pesar de ello, es un hecho que el zapato encontrado es la evidencia que la Policía presenta para comprobar que el accidente ocurrió, pero la familia no lo acepta. Esto sucede tanto en la obra como en la realidad.

Búsqueda de Martín Berrocal

Un acontecimiento que ayudó a esclarecer el papel de la Policía en la desaparición de los hermanos Restrepo fue la intervención del Departamento Administrativo de Seguridad de Colombia (DAS). Este hecho de la realidad aparece también en *Miércoles y estiércoles*, pues menciona que después de haber presentado el informe que indicaba la desaparición como producto de un accidente de tránsito, se invitó a funcionarios colombianos a investigar el caso (Cornejo, 2012, p. 90). Sin embargo, esto no fue una simple invitación de cortesía entre países, sino que el gobierno ecuatoriano se vio en la necesidad de hacerlo, pues lo mismo había sucedido en el caso del secuestro del empresario español Martín Berrocal.

El autor de *Miércoles y estiércoles*, Diego Cornejo escribió una reflexión sobre las circunstancias en las que tuvo lugar el Caso Restrepo, la cual aparece en el libro de Neira. En este artículo afirma que “las autoridades ecuatorianas permitieron que, por Berrocal, viniesen a investigar al Ecuador agentes policiales españoles” (Neira, 1998, p. 308), lo cual permitió que el DAS de Colombia hiciera lo mismo para aclarar el Caso Restrepo. De igual manera, en *Miércoles y estiércoles*, se dice que el gobierno del Doctor “cedió a las presiones de la embajada de España para permitir que investigadores de ese país llegaran a apoyar las acciones de la Policía nacional con el fin de ubicar y liberar a un empresario español secuestrado” (Neira, 1998, p. 90).

3.3 PROTOCOLO DE ANÁLISIS

3.3.1 Definición de Protocolo

Este análisis se hará a partir de preguntas que, según la teoría presentada en el primer capítulo, permitan concluir si *Miércoles y estiércoles* pertenece o no al Nuevo Periodismo. Se responderán las preguntas y, con ejemplos, se explicará la respuesta.

3.3.2 ¿Presenta el hecho?

Sí. La obra de Diego Cornejo presenta el hecho: la desaparición de dos menores de edad, la lucha de sus padres por encontrarlos, los esfuerzos de la Policía y el Estado por ocultar el crimen y el testimonio del delator. Aunque no lo hace a manera de noticia, es decir de una manera puntual y directa, como si se presentara un titular, permite que el lector se dé cuenta por sí solo lo que ha sucedido y todo lo que implica.

Queda claro que al ser una obra de narrativa, su propósito no es informar como a manera de noticia de un diario, sino como un relato donde el lector no es solo un espectador, sino que tiene un cierto grado de participación, involucramiento e interpretación. Debido a que el propósito de la utilización de herramientas literarias es transmitir emociones y situar al lector en los diferentes escenarios, se puede ver que el hecho es presentado de la mano de estos artificios, con un narrador que no ve un acontecimiento desde una esquina, que no es lejano, sino que intenta, más bien, generar expectativa y hacer que el hecho sea descubierto, no presentado.

Así, se puede ver que el autor no se concentra en los detalles periodísticos, sino en la psicología del personaje, su pensamiento sobre el *hecho*: “la desaparición de ese par de mocosos”:

El sargento se lo repetía, asimismo, en las ocasiones en que el coronel lo llamaba, malhumorado por el apremio, lo que se había hecho habitual si debía escribir los informes para desvirtuar las falsedades que publicaban los periódicos por la desaparición de ese par de mocosos (Cornejo, 2012, p. 23).

Hasta este punto, el lector no sabe quiénes son “ese par de mocosos”, de qué informes se hablan, ni de las falsedades de los periódicos. Lo descubrirá conforme pasen las

páginas y el narrador le entregue otras pistas, casi como una novela policial. Se debe anotar, sin embargo, que si el lector tiene una referencia clara de la historia real, aumentarán las probabilidades de que este comprenda más rápido o de una mejor manera el hecho del que se habla; es decir, sabrá que “el par de mocosos” son los hermanos Restrepo que desaparecieron en 1988, que el informe es aquel que elaboró la Policía, donde se decía que la desaparición fue producto de un accidente de tránsito y que esos periódicos son los medios de comunicación a los que acudieron los padres de los menores.

Vale la pena revisar otro recurso literario que presenta el hecho: el diálogo. En el siguiente ejemplo, el coronel Gaviño le encarga a la subteniente Miñaca lo que tiene que hacer para ocultar el crimen. Esto pasó en la historia real, pero el autor no lo cuenta de frente, sino que lo hace a manera de acontecimiento adyacente, casi como un hecho que podría pasar desapercibido para la comprensión de la historia, pero en sí mismo guarda un hecho importante: el encubrimiento de un crimen:

Como jefe de la brigada de menores, usted será la responsable de esta investigación ante los padres de la familia de ese par de muérganos. De usted dependerá que esto se maneje únicamente entre la Policía y los familiares, que no se vaya a filtrar a la prensa o las monjas esas que tanto joden con la cantaleta de los derechos humanos (Cornejo, 2012, p. 43).

3.3.3 ¿Presenta a los personajes?

Sí. De hecho, parecería ser que es uno de los puntos fuertes de la obra, pues al compararla con la realidad, los personajes presentan las mismas características con los protagonistas del Caso Restrepo. Aunque en *Miércoles y estiércoles* no se presentan a la totalidad de los involucrados en el caso real, sí muestran a los más importantes, empezando por los policías autores del crimen, el delator o “judas” y el los padres de los menores.

Sin embargo, se debe mencionar que aunque para que el lector ecuatoriano o, más bien, para quien sepa del verdadero Caso Restrepo, es evidente que los personajes de *Miércoles y estiércoles* representan a los reales, el hecho de que se haya cambiado sus nombres marca una duda en que si la obra es o no Nuevo Periodismo. La respuesta,

entonces, sería ambigua, pues podría interpretarse como una estrategia para guardar la integridad de los acusados, como muchas veces se lo hace en la construcción de una noticia, o, simplemente, podría ser un recurso narrativo que el autor ha utilizado con un objetivo literario.

Es importante mencionar que el autor no se limita a presentar a los personajes dando solamente su nombre, sino que los presenta en su contexto. Cada uno tiene una historia, justifican su comportamiento a partir de sus circunstancias personales. Así, por ejemplo, el sargento Veneno es un policía conocido por su frialdad y crueldad cuando de cumplir una misión se trata; pero no es un hecho fortuito, sino que es la consecuencia de haber llevado una vida en el campo y de querer salir adelante sin importar qué es lo que tuviera que hacer.

De la misma manera, se puede mencionar que la subteniente Miñaca es una mujer que obedece a sus superiores sin importar lo que le pidan y que está dispuesta a entregarse incluso sexualmente porque quiere llegar a ser una gran oficial. Es la favorita de sus instructores porque su madre le ha enseñado que tiene que agradecer de cualquier manera a quien la ayude y quiere demostrar a sus compañeros, hombres especialmente, que puede hacer lo mismo o incluso más de lo que ellos son capaces.

Un recurso utilizado continuamente por el autor para presentar a los personajes es el monólogo interno. Como si se tratara de un interrogatorio policial, en un cuarto oscuro con una mesa de metal y una luz que solo apunta al interrogado, cada personaje principal se revela a sí mismo al final de cada capítulo. Narrativamente muy bien logrado, este artificio devela la psicología de los personajes, pues cada uno presenta su versión del crimen; así, el lector los conoce a profundidad y ellos dejan de ser personajes fríos, que no tienen una historia detrás, como en el periodismo tradicional.

A pesar de que el uso del monólogo interno es un recurso narrativo que ayuda al lector a conocer al personaje, marca un punto importante de análisis para ver si la obra es o no Nuevo Periodismo. Esto se debe a que en el género en cuestión, todo lo que dicen los personajes son testimonios recogidos por el periodista; en el momento en que eso –lo que dicen los personajes- no sucedió, la obra ya no es periodismo, pues no es verdad. En resumen, para responder esta pregunta, se puede decir que sí, que presenta a los

personajes, pero que la manera en que lo hace, podría descartar la posibilidad de que *Miércoles y estiércoles* sea una obra de Nuevo Periodismo.

3.3.4 ¿Presenta los escenarios?

Sí. De acuerdo a la historia real del Caso Restrepo, se podría decir que los escenarios más relevantes son la casa de la familia, la carretera donde se vio por última vez a los menores, las instalaciones policiales involucradas en el crimen y la Plaza Grande de Quito. Estos mismos lugares físicos son los que se presentan en *Miércoles y estiércoles*; nuevamente, no a manera de un informe periodístico, sino que se los muestran como el contexto en donde se desarrolla la historia, algunos con más detalles y otros no, pero todos como elementos importantes.

El primer caso mencionado, la casa de la familia, nunca se la describe, solo se menciona que la subteniente Miñaca se presentó en la “casa de una familia algo acomodada” y que vio que “vivían bien” (Cornejo, 2012, p. 42); se sabe, además, que en el lugar iban y venían personas extrañas que “investigaban” la desaparición. La carretera, el segundo caso, es descrito brevemente; se menciona que es la “carretera que sube por el camino a Cumbayá” (Cornejo, 2012, p. 45) y que ahí queda la “quebrada Pacha”, en donde, según el informe, habían caído los menores junto con el *jeep Trooper*.

De igual manera, el autor no dedica mayor extensión a la descripción detallada de las instalaciones policiales. Solo menciona que los oficiales pertenecen al Servicio de Investigación Criminal, es decir al SIC-10, y, en una escena específica, cuando se nombra a la subteniente Miñaca como jefe de la brigada de menores, se señala que el acontecimiento “ocurrió en el despacho del ministro” (Cornejo, 2012, p. 40). Este lugar es descrito en un capítulo posterior y es la descripción más extensa de un escenario en toda la obra:

El lugar era de pretencioso mal gusto. Las paredes estaban revestidas de madera oscura – pobre imitación del abenuz colonial–, se exhibían libros de lomo rojo y letras doradas en vitrinas, un televisor encendido, pero mudo, se mostraba en una esquina. Dominaba el espacio un gran buró de patas torneadas, renegrida caoba, tablero batido con cuero negro, igual al de los cuatro sillones que formaban una salita en torno a una mesa de serpentina. Se diría que poseían vida propia pues, literalmente, engullían a quien se sentaba en ellos,

por lo que el ministro, cuidadoso de su imagen y consciente de su poca alzada, prefería evitarlos cuando recibía visitas y permanecía de pie –a menos que estuviera comiendo, firmando un papel o atendiendo el teléfono– (Cornejo, 2012, pp. 80-81).

Un escenario realmente importante es la Plaza Grande de Quito, sin embargo, no se hace mayor referencia al lugar, solo se menciona que ahí empezaron las manifestaciones:

Demoraron un año en desengañarse de la subteniente Miñaca, en perder la esperanza y en salir a la Plaza Grande para mostrar su infortunio, los retratos de los muchachos desaparecidos, para permanecer amordazados y enseñar una insólita perseverancia, que se comentaba en todas partes (Cornejo, 2012, p. 73).

A pesar de que no se le dedique una mayor extensión, es relevante que al menos se indique el lugar de las manifestaciones, pues, en el caso real, es lo que queda del Caso Restrepo.

Finalmente, el lugar donde se cree dejaron los cuerpos de los hermanos, la laguna de Yambo, es solo mencionada en el testimonio del agente Portugal. Al igual que la Plaza Grande, no se la describe ni se dice dónde está ubicada geográficamente; el autor se limita a presentar como el escenario final de la historia, cuando el agente Portugal revela lo que sabe: “[lo] hice y le prometí que en la próxima vez le iba a entregar mi testimonio por escrito, sin olvidar ningún detalle, y que le llevaría a Guápulo y a Yambo” (Cornejo, 2012, p. 123). Antes de que dé su testimonio, se dice puntalmente que “los cuerpos humanos fueron arrojados por policías en la laguna de Yambo” (Cornejo, 2012, p. 94).

3.3.5 ¿Presenta diálogos y testimonios?

La obra sí presenta diálogos y testimonios, sin embargo, no son periodísticos; en otras palabras, no fueron recogidos por el autor o periodista, sino que fueron contruidos por él. No son reales. Hay una gran cantidad de diálogos y, como se ha mencionado, el testimonio es presentado a manera de monólogo interno de los personajes de la historia.

Para que este punto quede claro, se puede hacer una comparación con *A sangre fría*, de Truman Capote, la novela que suele representar al Nuevo Periodismo. Esta obra

presenta gran cantidad de diálogos y testimonios, pero la diferencia es que fueron recogidos por el autor años antes de su publicación:

- Muy bien –dijo Dick-. Puede que me hubieran dado una información falsa.
- Aleluya.
- Pero en conjunto, ha sido perfecto. No dejamos huella alguna. Lo han perdido. Y quedará perdida para siempre. No hay ni una sola conexión.
- Yo puedo pensar en una. Perry había ido demasiado lejos, pero aún fue más allá: -Floyd, ¿no es ése el nombre? (Cornejo, 2012, p. 59).

Así, parecería que este es un diálogo inventado por el autor, pero en realidad ha sido reconstruido después de que se lo contaron, es decir, es un trabajo de un reportero. A diferencia de la obra de Diego Cornejo, los diálogos que aparecen aquí no son producto de la imaginación del autor, sino que es la puesta en escena de testimonios recogidos en un trabajo de campo, en entrevistas y charlas con los personajes de la historia, los mismo del caso real.

En resumen, en *Miércoles y estiércoles* sí aparecen diálogos y testimonios, pero no son los recogidos en un trabajo periodístico, de reporteo, sino que son imaginación del autor, lo cual podría desacreditar que la obra pertenezca al Nuevo Periodismo.

3.3.6 ¿Reconstruye la historia escena-por-escena?

Como se ha visto anteriormente, el objeto de estudio, *Miércoles y estiércoles* narra la historia a través de una serie de analepsis. La escenas, en ese sentido, no se presentan en un orden cronológico, sino que se podría decir que empieza por el final: la captura de los acusados; y termina en el principio de la historia: la captura de los menores de edad. En medio de estos acontecimientos, se presentan varias escenas a manera de recuerdo en donde se describe la historia.

Sin embargo, no se podría decir que todas las escenas son presentadas y que no hay omisión de información, pues al compararla con la realidad, se puede ver que hay acontecimientos que sí ocurrieron y que no aparecen en la obra. Para dar un ejemplo, se pueden mencionar las reuniones que la madre de los muchachos, Luz Helena Arismendi

—la “guacamaya” en el libro— mantuvo con el general Molina —el general Azagaya—, en las que, dice Mariana Neira, no le prestaba mayor atención (Neira, 1998, pp. 59, 60).

Otra escena, quizá con mayor relevancia para la historia, y que no aparece en *Miércoles y estiércoles*, es la pista que la familia recibe después la desaparición de sus hijos en la que se indica que vieron el *jeep Trooper* vía a la Mitad del Mundo, en Quito.

[...] el sábado 9, a eso de las 17h30, vio un Trooper color habano, con placas PHD:355; la placa posterior estaba semi-doblada y el vehículo tenía un golpe en su parte posterior izquierda y sueltos los cables del radio (el aparato ya había sido robado). Estaba estacionado en la calle 8 de Septiembre y Arapa. De pronto llegó una camioneta con dos hombres, uno con la cara cortada, y dos jóvenes, uno más alto que el otro. Según la señora Jervis, los hombres les sacaban a los chicos de la camioneta porque los maltrataban y el menor caminaba como si estuviera mareado. (Neira, 1998, pp. 24-25).

La escena mencionada es un elemento importante en la historia. No cambia el desenlace, pero sin duda, aporta al relato. Al no ser mencionada en *Miércoles y estiércoles*, como otras varias escenas, se puede decir que el relato de Cornejo no “reconstruye” la historia escena-por-escena, es decir, no prioriza la objetividad de lo ocurrido, sino la calidad literaria y la tensión que podría generar en el lector.

3.3.7 ¿El autor tiene presencia?

No. Hay que diferenciar entre el autor y el narrador, pues aunque por momentos aparezca la voz del narrador, eso no significa que el autor intervenga. En el Nuevo Periodismo, se permite que el autor —el reportero, el periodista— tenga alguna participación en el relato, sin que esto signifique que se ponga en juego la objetividad, pues lo que hace es admitir una verdad: el autor es el que ve, entonces, el autor es el que lo cuenta.

La presencia del autor en el relato no significa que, como en el periodismo gonzo, se cuente su interpretación de la historia. Él es simplemente quien transmite lo que ve, lo que vive e, incluso, se describe como parte de la historia, pero se cuida de no poner en escena su mirada de la situación, sino la situación en sí: el escenario y los momentos.

Para ejemplificar lo dicho, se puede presentar dos extractos de la novela de no-ficción *Una historia sencilla*, de la periodista argentina Leila Guerriero:

Guardé el artículo durante varias semanas, durante meses, durante dos largos años. Nunca había escuchado hablar de Laborde, pero desde que leí ese magma dramático que formaban las palabras cuerpo de élite, campeones, héroes deportivos en torno a una danza folklórica y un ignoto pueblo de la pampa no pude dejar de pensar. ¿En qué? En ir a ver, supongo. (Guerriero, 2013, p. 11).

En este pasaje, se pone en clara evidencia la presencia de la autora, no solo porque la voz está en primera persona, sino porque el lector entiende que se le está presentando una historia previa a la que va a leer, es la “historia de la historia”. Más allá de querer aparecer en el relato, la presencia de la autora tiene una intención: decir “esta historia es tan extraña para mí como para usted, lector. Por eso se la cuento, por eso la lee”. Así, se crea un pacto implícito entre el autor y el lector, un acuerdo de confianza en el que el primero se compromete en decir la verdad y el segundo, en creerle.

Luego de este preámbulo presentado en *Una historia sencilla*, en el que hasta cierto punto la autora tiene una presencia apartada del relato principal, se evidencia que ella está presente en el momento en el que ocurren los hechos, por ello, todo lo que cuenta es cierto. En el siguiente diálogo del mismo libro, la autora no solo narra la historia desde afuera, sino que interviene, habla, es la interlocutora del protagonista:

Ahora, sus días transcurren entre las clases en el IUNA y en algunas escuelas, y el entrenamiento con Fernando Castro.

-¿Te puso contento ganar el subcampeonato?

-Sí. Igual estuvimos revisando mucho con Fernando todo lo que pasó y hubo cosas que se me escaparon.

-¿Qué cosas?

-En el momento de la final el chaleco se me empezó a subir, porque lo tenía enganchado al saco[...] (Guerriero, 2013, p. 73).

Después de revisar estos ejemplos, se puede justificar la negativa de que en *Miércoles y estiércoles* el autor no tiene presencia. Él está afuera y no se revela como quien presencia la escena ni como el que recoge la información para presentársela al lector.

3.3.8 ¿Se evidencian técnicas literarias?

Sí. Durante todo el relato, las técnicas literarias son evidentes: descripciones, diálogos, analepsis, monólogos internos y una estructura definida son las utilizadas para contar la historia. A diferencia de una historia de periodismo tradicional, donde la voz narradora se limita a describir lo que dijeron los personajes, en *Miércoles y estiércoles* la misma información es presentada con técnicas literarias que hacen que el lector no solo conozca la historia de afuera, sino que da un paso más allá y logra comprender las situaciones desde adentro y conoce a los personajes no por lo que hacen, sino por su pasado, su contexto personal.

En otras palabras, la historia no dice “el sargento Veneno es el autor material” y “la subteniente Miñaca es la cómplice y la que mintió a la familia por un año”; tampoco se limita a decir “los padres de los desaparecidos iniciaron manifestaciones” ni “el agente Portugal es el delator”. El uso de las técnicas literarias le otorgan libertad al autor para ahondar en las razones de los acontecimientos, como presentar a la subteniente Miñaca como una mujer despiadada porque tiene una historia personal y al agente Veneno como el delator, no por “Judas”, sino porque tiene un ideal más grande de ser policía.

3.4 Resultados

Luego de analizar ciertos elementos de la obra y compararlos con el caso de la desaparición de los hermanos Restrepo, se puede decir que *Miércoles y estiércoles* es un relato que se acerca a la realidad, pero que definitivamente no se la puede catalogar como perteneciente a la corriente de Nuevo Periodismo. Más allá de que los personajes y los acontecimientos guarden estrecha similitud con la historia real, existen detalles que hacen que sea imposible decir que la historia presentada es la real, que en efecto ocurrió y que se la debe tomar como verdadera.

Sin embargo, la línea que divide la ficción de los hechos que sí ocurrieron en el pasado político y social del Ecuador es sumamente delgada y puede resultar complicado diferenciar los momentos en que el autor hace uso exclusivo de su imaginación y aquellos pasajes donde se presentan acontecimientos reales. Es decir, la obra se construye como un amalgama de recuerdos e imaginación y, en esa conjugación, los acontecimientos se vuelven una mezcla homogénea, la cual el lector no encuentra dónde muere la realidad y dónde nace la ficción.

Para afianzar este resultado, vale la pena recordar el concepto principal de esta disertación: el Nuevo Periodismo “es un híbrido que combina técnicas novelísticas con los hechos que reúne el reportero” (Sims, 1996, p. 3). Este híbrido, como lo llama Sims, tiene dos elementos, las herramientas literarias y el trabajo del reporteo por parte del periodista o escritor. En *Miércoles y estiércoles*, se puede decir que el primer elemento se cumple absolutamente, pero que en cuanto al segundo, no se observa un trabajo de investigación, sino que son recuerdos de Diego Cornejo Menacho, quien trabajó como periodista en los años ochenta y siguió de cerca el Caso Restrepo. Pero la memoria no es suficiente en el periodismo; es necesario, como en toda investigación, verificar los hechos, contrastarlos y dejar que los protagonistas hablen, que ellos cuenten su propia historia.

En resumen, quien lea *Miércoles y estiércoles* y tenga un cierto recuerdo sobre lo que aconteció en Quito con dos hermanos de padres colombianos en enero de 1988 podría asumir que lo que el autor le está diciendo son los hechos tal como ocurrieron. Sin embargo, quien esté completamente enterado del Caso Restrepo podrá detectar detalles

que lo harán dudar sobre la validez periodística de dicha obra. *Miércoles y estiércoles* es una historia que se basa en hechos reales, pero que no quiere ser “lo oficial”, sino dejar que el lector llegue a la verdad a partir de una fantasía.

4. CONCLUSIONES

Cuando un libro afirma en su contratapa: “*Miércoles y estiércoles* no le pide favor alguno a *A sangre fría*, de Truman Capote, y mayor elogio no puede hacerse”, lo primero que se pregunta el lector es qué tiene este libro para que esté al nivel de la obra más conocida y elogiada de Capote. Ahí fue donde nació esta disertación, de una pregunta, de la curiosidad despertada por la apreciación de uno de los escritores más reconocidos del Ecuador, Miguel Donoso Pareja.

Pasan las páginas y el lector se ve envuelto en una novela corta y de un veloz ritmo, cargada información común para quien conoce del Caso Restrepo, pero reveladora en los detalles que parecerían haber sido ocultados por años. Como en un confesionario donde solo existen el interrogado y el investigador, el lector cree presenciar una revelación, cree escuchar a los responsables de uno de los más escandalosos crímenes de Estado del Ecuador. Eso es lo que logra Diego Cornejo. Pero, en ese remolino de testimonios íntimos y de vergonzosas confesiones, el lector puede confundir lo que está leyendo con lo que verdaderamente ocurrió.

Es por ello que la pregunta ¿es *Miércoles y estiércoles* una obra de Nuevo Periodismo? es el hilo conductor de este trabajo de investigación y análisis. Entonces, ¿qué se necesita para considerar a un relato como perteneciente a dicha corriente? Se podría decir, después del análisis realizado, que la clave o lo indispensable para ello es que exista un trabajo previo de investigación; que el escritor no utilice a su imaginación como fuente de información, sino que la busque en los personajes de su historia, que recoja testimonios y que los traslade a un lenguaje escrito.

Sin embargo, en la obra de Cornejo no se evidencia dicho trabajo, no porque no lo haya logrado, sino porque no lo intentó, porque no era su intención. A pesar de ello, no se puede decir que no haya querido decir una verdad, sino que lo hizo a través de la fantasía. Pero, eso es una conclusión a la que llega el lector, es él quien se percata de la verdad, pero no a través de la realidad, sino como resultado de hechos reales conjugados con técnicas y creación literarias.

De esta manera, se puede concluir que *Miércoles y estiércoles* es una novela corta basada en hechos reales, pero que no puede ser tomada como una obra de Nuevo Periodismo —como lo es *A sangre fría*—. Su acercamiento o similitud con hechos reales no son suficientes para ponerla al nivel de *A sangre fría*, no por su calidad literaria, sino porque la naturaleza de la obra no es la misma, pues no busca contar una historia real, sino, una fantasía a partir de una realidad.

Se debe aclarar que el trabajo literario no está en tela de juicio, pues ese no es el propósito de esta disertación, pero sí es importante mencionar que el contexto en que Cornejo escribió esta obra y su oficio de periodista podrían influir en que a la obra se la confunda con una historia que narra hechos reales. Según Diego Cornejo, *Miércoles y estiércoles* se escribió en 20 años, desde que la desaparición de los hermanos Restrepo tuvo lugar en 1988. Como periodista, cubrió los acontecimientos y durante los años en que se llevó a cabo la investigación, estuvo atento a las nuevas noticias. Al estar tan cerca de los protagonistas, es casi inevitable que el autor no conozca de cerca el caso y que lo haya recordado con claridad al momento de escribir su relato. Sin embargo, una vez más, su posición y reconocimiento como periodista no hace que su obra final sea catalogada como una pieza periodística y perteneciente al género en discusión.

Aunque se haya concluido que *Miércoles y estiércoles* es no una obra de Nuevo Periodismo, la obra tiene un valor social importante: permite refrescar la memoria de la sociedad. Si bien este relato no guarda estricto sentido de veracidad, puede hacer que quien no tenga un conocimiento previo del acontecimiento, el Caso Restrepo, pueda conocerlo de otra manera que no sea un archivo periodístico o judicial.

En otras palabras, las obras apegadas a la realidad y más aún las que son construidas bajo los parámetros del Nuevo Periodismo, permiten que acontecimientos importantes de la historia de una sociedad permanezcan en el tiempo. Es decir, no son efímeras, como una noticia de un diario o de un noticiero, sino que al estar elaboradas a partir de hechos reales y potenciadas con técnicas literarias, logran que los lectores se interesen por ellas no por ser importantes, sino por ser atractivas, por despertar el interés y la curiosidad de quien las lee y, por ende, que las compartan con otros. En resumen, las obras de Nuevo Periodismo ayudan a que la memoria social no se pierda y que más bien sea potenciada de la mano de la literatura, de sus herramientas.

6. RECOMENDACIONES

Luego del análisis realizado y de haber concluido que el Nuevo Periodismo es, sobre todo, una responsabilidad ante la sociedad, se recomienda que quienes se dediquen a la escritura de este género tengan estricto cuidado a la hora de la investigación y de la redacción de la obra. El hecho de que el Nuevo Periodismo esté estrechamente ligado a la literatura hace que quien lo trabaje corra un mayor riesgo de inclinarse por la estética y el efecto de maravilla que cause en el lector, que por dar una información completamente apegada a la realidad.

Bajo ningún concepto se debe olvidar que los grandes escritores de Nuevo Periodismo, empezando por Truman Capote o Rodolfo Walsh, fueron, ante todo, excelentes investigadores y periodistas. Antes de redactar su historia, fueron con los personajes para recolectar los testimonios, es decir, permitían que ellos fueran los que hablasen por medio de su pluma; nunca pusieron palabras, describieron escenas o presentaron personajes que no los hubieran conocido de primera mano, o, por lo menos que alguien más no los hubiera contado.

El Nuevo Periodismo es una forma de crear y fortalecer la memoria colectiva de sociedades. Como se mencionó, hay una distancia abismal entre una noticia de periódico y una historia de No-ficción: la primera es efímera; la segunda, perdura en el tiempo. Por ello, los periodistas deben saber que existe una oportunidad para que su propio trabajo tenga una relevancia mayor a la de su día-a-día, pero asimismo, con esa oportunidad hay una mayor responsabilidad.

Quien hace periodismo tiene en sus manos un tesoro: la confianza de sus lectores o espectadores. Por ello, antes de pensar en el éxito que podría tener una obra “si se le añadiera tal o cual palabra”, hay que tomar en cuenta que entre más fiel sea a los hechos reales, ese tesoro no hará más que crecer y multiplicarse. Al final del día, esa es la recompensa que quiere un periodista.

ANEXO 1

Entrevista a Esteban Michelena

P: ¿Cómo definiría al Nuevo Periodismo o Periodismo Literario?

Esteban Michelena: Es volver historias reales sucesos que, de hecho, tienen una carga noticiosa o que se vuelven tales en tanto reveladas por el relato, que se escribe con técnicas que prestan de la literatura. Por ejemplo, haces una crónica de la Casa de Messi, ni siquiera del jugador. Y revelarás que el joven vive en una mansión de tantos millones, que el lunes usa el auto del club, pero en la tarde sale en un jeep de vidrios negros; que los miércoles siempre recibe a alguien que llega en un auto blanco y del que se baja un señor con un maletín de médico: uno podría creer que es un profesional que le atiende una lesión. Y así, desde la realidad, se construye un relato.

P: ¿La combinación de elementos de la literatura con el ejercicio periodístico se vuelve peligroso para la objetividad?

E.M: Puede ser que se dé la tentación de regodearse en un texto bien escrito y terminar alejándose de la realidad. Pero es parte de la dificultad del género: la idea es hacer historias que no traicionan ni presionan la realidad. Los datos de la reportería son los mismos para escribir una noticia que una crónica. En una noticia de un asesinato, si los tiros son dos, ese es el número. Y a nombre de lo espectacular que puede quedar un artículo, no se puede decir que fueron 30 disparos. Ese rato, traicionas el periodismo.

P: ¿Qué hace que el Nuevo Periodismo siga siendo eso: periodismo?

E.M: Que su fuente es la realidad: cuenta de sucesos que ocurren en la vida de determinadas personas, que afectan o tocan o interesan a otras. Es decir: es periodismo, es manejo de una realidad a la que no se puede traicionar ni manipular a nombre del relato.

P: ¿Cuál es la importancia de la investigación a la hora de hacer Nuevo Periodismo?

E.M.: Como en todo periodismo: la variedad de datos confrontados y verificados nos dan más elementos y opciones para construir el relato. Esa investigación se puede hacer

de varias formas, tantas, como las que se aplican para un ensayo o una noticia o un gran reportaje. La realidad es nuestra fuente y ella tiene datos que deben ser ubicados por el autor del relato o su equipo

P: ¿Cuán real es la que los lectores busquen historias del Nuevo Periodismo?

EM.: Que siempre nos gusta el cuento, el relato, la historia. Somos no olvidemos, una cultura con gran aceptación de lo oral, del relato contado. Por eso está esa demanda de este tipo de periodismo, que se diferencia de los otros géneros en tanto es más interesante de consumir, de acceder.

P: Es decir, ¿los escritores-periodistas podrían caer en un círculo donde se lean ellos y no el lector común?

E.M.: No. La gente mira y se consume historias con agrado y avidez. Son historias, relatos cortos que resultan muy atractivos. A mí me ha pasado que viene una señora en la fila del *Supermaxi* con una *SOHO*, a que se la firme; porque le han gustado las historias, lo diferente, y quiere mandar un ejemplar a su hijo. Y te hablo de personas nada extraordinarias ni literatas: gente que ve con agrado historias de gente como ellos, de gente como uno.

P: ¿Cuál es el estado del Nuevo Periodismo en el Ecuador?

E.M.: Saludable: revistas como *Soho*, *Gato Pardo*, entre otros son espacios donde la crónica tiene un peso específico. Cada vez surgen más autores jóvenes, hombres y mujeres que han logrado cuadrar una generación muy interesante.

P: ¿Los medios tienen apertura para que los periodistas profundicen en sus historias?

E.M.: Los que se dedican a esto, sí. No siempre es el caso en los diarios, que siguen intentando competir a la radio y la tv y no reparan en el gran valor que implica ofrecer historias a la gente; que consume con agrado en tanto valores nuevos, innovación, historias atractivas. Pero los diarios son duros para entender eso y espacio para que el género se desarrolle en su medio y no solo en las revistas.

P: ¿Es el Nuevo Periodismo una reacción a los medios y al periodismo tradicionales? ¿Se lo podría considerar como una contracultura?

E.M.: Si es una reacción, una innovación sobre los métodos y resultados tradicionales; pero, al usar fuentes y casos de la vida real, no creo que llegue a ser una contracultura del periodismo. Es una forma nueva y muy rica de enriquecer el mismo periodismo, ese que tiene noticias y análisis; editoriales y entrevistas.

P: En su experiencia personal, ¿por qué se inclinó por el Periodismo Literario?

E.M.: Por ser un espacio para la creatividad, para hacer un periodismo que trascienda el diarismo y permita contar historias muy conmovedoras, muy potentes de, en mi caso, personas anónimas o héroes venidos de muy lejos, como los futbolistas, los cantantes, los boxeadores; entre otros.

P: ¿Quién o quiénes fueron su influencia?

E.M.: Como todos, apelamos a maestros icónicos, como Tom Wolfe y Truman Capote. De este, su novela *A sangre fría* es el mejor ejemplo de cómo una noticia puede generar construcciones mayores. La noticia provocó novelar la realidad y de ese trabajo se encargó el periodismo literario, con resultados memorables, estupendos. El otro gran capo es García Márquez, con sus crónicas y reportajes que dejan ver cómo, poco a poco, el colombiano genial agotaba ya los territorios del periodismo literario y pasaba, de frente, a la novela. Hay pasajes de *Cien años de soledad*, que dejan ver su parentesco con algunas de sus crónicas. Pero acá, mi gran maestro fue Pablo Cuví y el Pajarito Febres Cordero, gente muy generosa que identificó mi talento y me dio condiciones para desarrollarlo a tal extremo de que mi *Atacames Tonic* es una novela reportaje o reportaje novelado. Para mí, ese territorio es potente. Y arribé a él gracias a las técnicas y oportunidades del periodismo.

P: ¿Cree que el Nuevo Periodismo tiene futuro en el país?

E.M.: Disfruta ahora mismo de un buen momento: hay unos diez cronistas muy buenos e incluso escritores que se pasaron de su arte a la crónica, en tanto esta es difundida, consumida y de gran aceptación. Ellos buscan o consideran a este tipo de periodismo, que yo lo llamo el periodismo bello, un espacio tan propicio para la creatividad como la misma literatura.

ANEXO 2

Entrevista a Santiago Páez

P: ¿Cómo definiría usted al Nuevo Periodismo?

S.P.: Viendo los materias, más que lo que han escrito sobre el Nuevo Periodismo, me interesa el rol del periodista como un componente de la historia que se narra, como un participante. Eso se opone a esa idea falsa de la objetividad periodística y la aborda de una manera muy directa y le saca provecho. Creo que ese es uno de los valores fundamentales, y el otro, por supuesto, es la utilización de los recursos de la narrativa literaria para presentar realidades no ficcionales.

P: ¿En resumen, estos dos elementos conforman el Nuevo Periodismo?

S.P.: Son los que yo más rescataría.

P: Y en cuanto a la objetividad, ¿el que el periodista sea un elemento de la historia, puede pasar que el periodismo deje de ser tal?

S.P.: Creo que llegar al Periodismo Gonzo es ya integrar una especie de género supraliterario y “supraperiodístico”, pero el Nuevo Periodismo no llega al Gonzo todavía. En esa medida, habrá que separar ámbitos periodísticos. Entonces, en el ámbito noticioso-informativo-directo, el espacio del Nuevo Periodismo es mínimo o no existe, mientras que en otros géneros periodísticos, como la crónica o el reportaje, es mucho más lícito y aceptable la presencia de los componentes narrativos literarios o de la presencia del autor del relato periodístico como un componente del mismo.

P: ¿En el país, los medios de comunicación están abiertos a que se haga Nuevo Periodismo?

S.P.: Yo creo que sí, no porque sean muy progresistas, sino porque en este momento, se vende lo que convoca a la gente, pero si se hace un análisis un poco más conceptual, la televisión, el internet, le van dejando a la prensa, y, sobre todo, a la prensa escrita, un ámbito que vaya, más que a lo informativo, a lo estético; que cuente historias que, más que las informaciones de última hora, muestren realidades humanas, de interés humano. Eso les hace vendibles, entonces, por ese motivo, están dispuestos a publicar este tipo de trabajo.

P: A veces me da la impresión de que los que hacen Nuevo Periodismo lo producen para que otros periodistas lo lean. ¿Usted cree que el lector común está abierto al Nuevo Periodismo?

S.P.: Sí. Sí, porque el Nuevo Periodismo no debe ser un tipo de textos herméticos, ni difíciles, ni especializados, sino, más bien, aproximarse al relato literario, que es gustado por muchísima

gente. La gente común es la que va a leer esas historias, “casi” como si leyera una novela. Esa es la fuerza del Nuevo Periodismo.

P: ¿Cómo ve el estado del Nuevo Periodismo en el Ecuador?

S.P.: A mí me asombró este texto en el que se recogían estos diez textos, estos diez cronistas en el que demuestra la crónica, no necesariamente el Nuevo Periodismo, algunos de esos tienen componentes del Nuevo Periodismo, pero que la crónica se está potenciando, y creo que no solo aquí, sino en el mundo. Por algo, los grandes autores del Nuevo Periodismo, como Gay Talese, se siguen publicando. A Talese lo he encontrado en internet, en *ebooks* o en *PDF*, o sea, se distribuyen mucho.

P: ¿Qué término prefiere usted, Nuevo Periodismo o Periodismo Literario?

S.P.: Prefiero el Nuevo Periodismo, porque el Periodismo Literario tiene la ambigüedad del periodismo dedicado a la cultura, a la literatura, que es el Periodismo literario, o sea reseñas, entrevistas a autores, ese es Periodismo Literario: el periodismo que tiene como objeto de información la literatura.

P: ¿Qué tan nuevo es el Periodismo Literario?

S.P.: Ya no. Ni cuando le dijeron “Nuevo Periodismo” era nuevo. Uno puede remontarse a determinado tipo de textos en el siglo XIX, y ya utilizaban esto, a principios del siglo XX. Entonces, eso de Nuevo Periodismo, no mucho.

P: Porque se podría hablar de las crónicas de historiadores...

S.P.: Claro, yo creo que eso sería un trabajo interesante, desde las crónicas de Indias. Por ejemplo, yo me acuerdo el texto del padre Sigala en el que describe al Ecuador, de los viajes que se hacía por el Ecuador; los mismos libros de viajes, que es todo un género de la literatura, en la que el viajero cuenta sobre lo que le está sucediendo. Entonces los libros de viajes también son un antecedente importante. Y luego ya textos periodísticos en los que el narrador es también partícipe de la historia, lo cuenta también con recursos novelísticos. No es algo que ocurra a partir de los sesenta, con Norman Mailer, Gay Talese o Truman Capote.

P: ¿Es el Nuevo Periodismo una forma de rebelión contra el sistema de los medios tradicionales?

S.P.: No sé, porque si lo fue en algún momento, lo que siempre pasa con las estructuras dominantes, siempre positivaban el asunto y se apropian. Entonces, si en algún momento esto fue un intento de romper con el periodismo más esquemático, y presentar estos componentes de

puntos de vista, diálogos, intuiciones del autor del reportaje, enseguida fue apropiado. Entonces, no le veo tanto como una rebelión.

P: ¿Y el Periodismo Gonzo?

S.P.: El Periodismo Gonzo, sí, como componente de toda la contracultura de los sesenta, como un periodismo ya de informar y decir al mundo, casi no se trata, sino de presentar al autor de la obra como una especie de bombo en el que el mundo golpea brutalmente. Es otra cosa.

P: Pero usted lo sigue considerando como Periodismo Gonzo...

S.P.: Creo que es una frontera interesante. De todas formas sí refería algo del mundo, y, en esa medida, seguía siendo periodismo, o, en todo caso, es uno de esos géneros híbridos de la postmodernidad en los que ya no hay claridad sobre de qué estamos hablando.

P: ¿Los nuevos medios de comunicación hacen que la gente pueda alcanzar al Nuevo Periodismo con mayor facilidad?

S.P.: No creo que el problema sea si es Nuevo Periodismo o no. El problema está en la naturaleza del medio. Por ejemplo, los *blogs*, hasta hace 5 años, parecía que eran la opción para el periodismo. Entonces, sí, ahí podían aparecer piezas del Nuevo Periodismo con una gran eficiencia, pero los *blogs* han sido casi abandonados; han caído en un 80% los lectores. Ahora lo que se hace es *Twitter*. Parece que es una dinámica propia del medio, que es el internet, que se va abandonando. El *blog* exigía trabajo, significaba escribir, para que le sigan a uno, por lo menos un *post* semanal, si no son dos. Significan dos artículos semanales, que para cualquier trabajador es durísimo. El *microblogging* a la larga es casi un disparate, se llena de *tweets* la atmósfera de internet. Entonces no creo que sea un problema del género, sino del medio.

P: Si el medio es el mensaje, según McLuhan, ¿cuál sería el mensaje del Nuevo Periodismo?

En ese caso, el Nuevo Periodismo es un contenido, no el medio. Pero, para utilizar componentes de McLuhan, podría decirse que el Nuevo Periodismo es más caliente que una noticia, como en esto de medios calientes y medios fríos, porque da más componentes que permiten construir sin intervención del lector el universo del que nos está hablando el autor. También produce más sensibilidad en el lector, al darle un tipo de información que el periodismo tradicional no le daba. Creo que por ahí podría hablarse de cómo construye su lector el Nuevo Periodismo.

P: Quien hace Nuevo Periodismo, se preocupa aún más por los detalles, por ser objetivo en su narración. ¿Cuán importante es la investigación al hacer Nuevo Periodismo?

Es algo en lo que Talese, Wolfe, son muy exigentes. Precisamente como se van a dar ese tipo de licencias, son mucho más cuidadosos en la investigación. El texto clásico de Talese de la familia Bonanno (*Honrarás a tu padre*), sobre una familia mafiosa, italiana-estadounidense, en los años sesenta, son cinco años de permanencia con esa familia, de vínculo, porque después él puede inventarse o no que si estaba tomando *whisky* el momento en que tomó una decisión, pero debe haber estado seguro de que tomaba *whisky*. Entonces, es muy importante la seriedad investigativa y minuciosa en los detalles en el Nuevo Periodismo. Ese es uno de los valores que tiene.

ANEXO 3

Entrevista a Diego Cornejo.

P: ¿Es *Miércoles y estiércoles* una novela de Nuevo Periodismo?

D.C.: Yo creo, para empezar, que el Nuevo Periodismo no tiene novela. Es muy arriesgado hablar de novela del Nuevo Periodismo, porque hay un límite, un espacio muy definido, aunque a veces imperceptible, entre la ficción y la no-ficción, entre el periodismo y la literatura. Cuando Miguel Donoso Pareja, con una generosidad impensable, dice que *Miércoles y estiércoles* tiene el mismo nivel o categoría que *A sangre fría* de Truman Capote, es un elogio, pero puede llevar a una confusión. ¿Por qué? El libro de Capote es un trabajo un poco inmoral.

P: ¿Inmoral? ¿Por qué inmoral?

D.C.: Porque él establece un vínculo con los asesinos cuando trabaja como periodista y, luego, hace un gran reportaje, que es *A sangre fría*, que es un reportaje con recursos literarios. Es un reportaje que tiene gran carga literaria. Esto quiere decir que no hay ficción, hay poca ficción, pero hay recursos literarios. ¿Cuáles? Construcción de personajes, manejo de tiempos, lenguaje que puedes usar, figuras literarias, una serie de recursos literarios que producen impacto.

El otro día vi que habían unas acusaciones contra Truman Capote, en el sentido de que él, finalmente traiciona a sus fuentes y luego él hace el libro. Decían que él murió con esa culpa. Fue un problema moral que él nunca pudo superar, hasta qué punto eres fiel a los personajes, ganaste sus confianza. Y después los instrumentalizaste, los utilizaste para hacer un libro con pretensiones de novela.

P: Es que él nunca se propuso hacer el trabajo de periodista.

D.C.: Él estaba haciendo un trabajo periodístico. Estaba haciendo un libro de periodismo literario o de Nuevo Periodismo. Estaba haciendo un gran reportaje que iba a tener una forma de libro. Un reportaje puede tener la forma de un video, o puede tener la forma de dos páginas en un periódico. El tema está anclado profundamente en hechos reales y en personajes reales, en el caso de Truman Capote.

Cuando yo escribí *Miércoles y estiércoles*, es un libro pequeño, pero me demoré 20 años en escribir. Se publicó a los 30 años de la muerte; yo empecé a redactarlo el año anterior, pero la concepción de novela demoró mucho. Yo sabía que en esos hechos había la posibilidad de escribir una novela en torno a eso. Entonces en *A sangre fría* no tienes personajes ficticios; en el caso de *Miércoles y estiércoles*, sí. Yo supe desde el primer momento, que el mayor peligro que tenía ese libro, como novela, la mayor amenaza era la posibilidad de que se confundiera la ficción con la realidad, pero *Miércoles y estiércoles* es absolutamente ficción.

P: ¿Pero no era su propósito esa confusión?

D.C.: Claro. No, no. Yo estaba escribiendo una novela. ¿Por qué hay que escribir una novela? Yo he sido periodista 20 años, pero hay cosas que solo se pueden decir, y hay verdades que solo se pueden describir a través de la ficción. Es decir, solo la ficción, en esa novela, te permite entender lo que se puede llamar la verdad de los asesinos. No hay otra forma de acercarse a esa verdad. Ese es uno de los grandes dilemas que se discute en el tema de la novela, pero la ficción, y la novela en particular, es el único camino que resta para llegar a ciertas verdades, sino no llegas. Yo creo que en el caso de *Miércoles y estiércoles*, se llega a una verdad, que es toda esta perversión del Estado.

La novela se leía en los colegios militares. Me invitaron varias veces a un colegio militar. Yo tengo la impresión de que se leía porque la novela implica una gran acusación de la literatura a la Policía, es el primer tema; pero ya no se lee, porque los padres consideran que es una novela obscena, pero es obscena porque particularmente hay un episodio en que el policía le toma por detrás a la teniente Miñaca. Esa es una de posesión violenta. Los padres de familia decían que cómo pueden los chicos estar leyendo eso.

Cuando estuve yo discutiendo con los alumnos, me decían “pero la novela es obscena”. Entonces yo discutía que la obscenidad no estaba en el tema erótico, sexual, sino en la brutalidad del Estado para matar a dos inocentes. Eso es lo obsceno, pero es muy difícil; es decir, los padres y los muchachos están listos para rechazar con mucho miedo y prejuicio los temas de sexo, cuando el sexo es lo más natural, y todo lo relacionado. Incluso, las perversiones sexuales son lo más natural, siempre han existido. Pero las políticas no, las que tienen que ver con el ejercicio abusivo del poder, sobre todo, en el

siglo XX, en donde se suponía que se habían superado dictaduras, formas violentas de relacionarse políticamente a los seres humanos.

Entonces, yo sabía que eso iba a pasar, pero *Miércoles y estiércoles* es absolutamente ficción. Está dedicada a estos muchachos que fueron asesinados por la Policía. Hay una construcción ficticia de la teniente Miñaca, del sargento, del Mono. Está trabajada en tesitura de novela. Todos los recursos son de novela. La estructura es totalmente de novela moderna que tiene desplazamientos temporales, tiene diálogos ficticios que no se admiten en un reportaje.

En el caso del libro de Truman Capote, sí, porque él transcribe las entrevistas y usa todo lo que le dicen. En este caso no es así, hay diálogos ficticios, hay situaciones ficticias, hay reflexiones de los personajes, hay miedos de los personajes. Yo vi que esta era una vía para descubrir que esto no se podía decir sobre lo que había pasado en el país. De modo que es una novela sobre una situación ficticia, pero que tiene que ver remotamente con la realidad. Todas las novelas, sin excepción, tienen que ver con una remota realidad, porque cuando escribes, ¿de dónde tomas hechos, personajes? De lo que has vivido, conocido, leído.

P: Si bien usted dice que toda la novela es ficción, hay acontecimientos puntuales que son exactamente como la realidad...

D.C.: ¿Cuáles?

P: Por ejemplo, el tema de los zapatos o de la quebrada y el jeep, que pasaron en realidad.

D.C.: Eso hace referencia a una realidad, pero es como decir, si una novela se escenifica en Quito, entonces es ficción o no es ficción. Siempre hay elementos de una realidad. Ahora el tema más importante en esta novela, es la psicología interna de los personajes, porque el punto de vista del libro, es el punto de vista de los asesinos, pero el hecho de que haya referencias a la realidad, no le quita la ficción.

P: ¿Cuál fue su relación con los personajes? ¿Alguna vez se entrevistó con ellos?

D.C.: Claro, cuando hacíamos el libro de Mariana Neira, pero yo le conocí a Pedro antes.

Su lucha era llevada por los medios de comunicación a un nivel policial, a lo que se llama “crónica roja”. Yo era jefe de información del diario *Hoy*. Yo incorporo toda esa información a las páginas de política y eso tiene efectos en la realidad, porque el tema se está viendo como un hecho de mayor poder con el gobierno. Luego de eso viene todo lo demás. Es fue la primera vez que le conocí a Pedro (Restrepo).

Tuvimos muchas entrevistas cuando preparábamos un libro con Mariana Neira. Finalmente ella hizo su libro. Pero nada más; yo nunca fui amigo de su primera esposa, por ejemplo. Muy pocas veces estábamos juntos, pero yo seguía periodísticamente su caso, siempre. Y durante tantos años... haz cuenta que ese era el año 91 y el libro se publica en el 2008.

Yo tenía un contacto desde el periodismo con Pedro, y he sido un periodista solidario con su causa. Nos hemos hecho amigos, pero no es que tenemos una intimidad familiar. A veces tomamos un café... muy rara vez voy al Bosque porque él tiene un almacén.

Pero claro, yo tenía ahí un tema de posicionamiento personal, como periodista y como escritor. Yo escribo una novela que se llama *Gato por liebre* y después escribo esta. Muchos decían que era una estupidez, porque hay una tendencia de literatos de corte conservador, que reniegan que se contamine con la política o con el periodismo la literatura. En mi caso, la literatura está contaminada con el periodismo. El primer libro, *Gato por liebre*, se inició en una columna periodística. *Miércoles y estiércoles* tiene esta dimensión que te he enseñado.

P: ¿Y por qué decir contaminada por el periodismo? ¿No sería, tal vez, algo favorable?

D.C.: Sí, pero no en el sentido negativo. Está penetrada, si no quieres usar la palabra “contaminada”. La segunda es *Criaturas*, tal vez menos, pero tiene recursos de tipo periodístico que se pueden usar. Luego, al año pasado (2014), *Inés Aranda*, que es sobre una periodista.

De modo que esa es mi literatura. Mi literatura no es una literatura de gabinete, que crea personajes, sino que está penetrada, está implicada por el periodismo. Pero yo distingo claramente lo que es un libro de periodismo. Hay una referencia a hechos reales, hay un

compromiso con lo que se llama “verdad objetiva”, o lo que es la verdad de los hechos objetivos.

En el caso de *Miércoles y estiércoles* no hay eso. Hay una notable libertad para tratar personas, situaciones, hechos íntimos de la Policía, de la teniente Miñaca, que no sé si habrán ocurrido o no, pero yo tenía que trabajar un personaje tremendo, porque es una hija de la gran puta.

P: ¿Este personaje se refiere a Doris Morán en la realidad?

D.C.: Ah, no sé. Tú la haces referencia a Doris Morán, porque había un personaje que podía ser ella. No es Doris Morán, es la teniente Miñaca. En estricto sentido no es, porque todo es una construcción a partir de la ficción.

P: ¿Pero, no sería más bien una construcción de ficción a partir de la realidad?

D.C.: Toda ficción tiene que partir de una realidad, incluso la ficción que es de ciencia-ficción parte de una realidad. Hay unas que se aproximan más o no, por eso tú puedes hacer biografías noveladas de personajes, donde hay una carga de hechos y referencias reales muy grande.

P: Pero sigue siendo ficción...

D.C.: Es que es una biografía novelada. Hay una gran discusión sobre cómo se trabaja una biografía. Pero yo sí creo que hay una distancia, porque además yo puedo actuar ahí, sobre el texto, con mucha libertad, pero haciendo una referencia tal vez a hechos puntuales que eran importantes destacar. Por ejemplo, el doctor Ateliosis, esa es una ficción que parte de una realidad, pero no te voy a revelar de cuál realidad parte, porque hay personajes en la vida que hacen cosas como hacen Ateliosis, que hablan como Ateliosis, y que trabajan sobre el sentimiento de la gente, y son los que hacen la función de los psiquiatras y los psicólogos. Los cuenteros son los psicólogos de los sectores populares, porque hay una costumbre, y tratan conflictos, dudas, estas angustias.

¿Cuál es la diferencia si toda novela tiene que hacer una referencia a la realidad?, ¿dónde está la línea? La línea está en la construcción de personajes, por ejemplo; está en una fidelidad a la ficción, que en el caso de Truman Capote, creo que es al revés: hay más una fidelidad a reportar periodismo.

P: De igual manera, él dijo que no era periodismo, sino que creó un nuevo género, que es la novela de *No-ficción*.

D.C.: Esa es una forma de ver. El problema es que la forma “novela”, el arte de la novela, es muy amplio. Hay gente que dice que ya murió la novela, que ya no da más como arte y como género. En el caso de Inés Aranda, hay páginas que son ensayos novelados. Entonces, ¿es un nuevo género el ensayo novelado? No sé. Pero en ese sentido, tiene razón, porque ¿dónde está la línea? En muy difícil de ver, pero la ética del asunto es lo que cuenta.

¿Cuál es la ética del asunto? Que solo con recursos de la ficción o de la novela se puede llegar a la verdad, que no se puede llegar de otra forma. Ese el tema, sino no tiene sentido hacerlo.

P: En ese sentido, su fin último sí tiene que ver con el periodismo, porque intenta revelar una verdad...

D.C.: El periodismo no siempre revela una verdad, puede servir para ocultar una verdad también. La literatura no siempre revela una verdad.

P: Pero en este caso, su intención era llegar una verdad a través de la ficción...

D.C.: Claro, porque creo que solo a través de la ficción se puede llegar a ciertas verdades.

P: No a “la verdad”, sino a “ciertas verdades”

D.C.: A ciertas verdades. A la verdad de la motivación del crimen, es lo que yo estaba buscando ahí, qué es lo que empuja el crimen. Es todo un sistema que se había montado, por eso es importante el discurso del ministro, el discurso del poder, cómo se presenta el poder, cómo ese poder se descarga sobre los actores que ejecutan ciertos procesos, castigos, en fin. Es eso, ahí es cómo puedes ver, porque de otra forma, sería imposible.

P: ¿Usted cree que un lector que nunca haya escuchado el Caso Restrepo pueda entender su obra en la manera en que alguien que conozca el caso podría?

D.C.: No, exactamente porque los lectores ecuatorianos tenemos el hecho de que el caso de los hijos de Pedro ha sido tan grande, tan sonado, tan discutido, tan largo, tan irresuelto todavía, que chicos jóvenes tienen una referencia. Pero he entregado el libro a

gente de fuera y lo aprecian como una novela sobre una perversión sobre el ejercicio del poder, sobre un crimen, como una novela negra, porque no es una novela policial, y es eso lo que dijo generosamente Miguel Donoso Pareja, porque habla de eso, hace referencia a ese tipo de conflictos.

Entonces, si es que es un nuevo género, como hubo de decir Truman Capote, está en esa onda, porque tendría que aceptar las palabras de Miguel, que lo compara con eso. Yo creo que habría que meterse a escarbar más en Capote, a ver si es un nuevo género o no. Sobre novelas se discute mucho, siempre van a haber nuevas formas de novelas, yo creo eso. Esa es una gran discusión que existe en el mundo literario, por ejemplo la forma de novela de Roberto Bolaño, que crea una forma de novela distinta; en su época, la forma de novela de García Márquez.

Pero claro, es inevitable que *Miércoles y estiércoles* se mire con ojos de la realidad real, y no de una realidad imaginaria. Y es inevitable que generosamente se lo compare con Truman Capote, con *A sangre fría*, porque trata de un crimen, en fin; pero los procedimientos para hacerlo son distintos, y toma en cuenta que la extensión de mi novela es mucho menor. ¿Sabes por qué? Porque es una novela negra. A las novelas negras les va mucho mejor cuando se resuelven en menos páginas que otro tipo de novelas, como la novela policial, por ejemplo.

Alguna vez dije que esta novela tiene el secreto de la cuerda floja: que no es floja. Es una cuerda que es muy tensa, porque si es floja el acróbata se cae. Entonces tiene que ser tensa. Cuando tú lees, uno no puede abandonar cierta tensión. Incluso, el Ramiro Díez me dijo que las últimas páginas tuvo que leerlas de pie.

Ese es el secreto de la cuerda floja, que tiene que ser tensa, pero no puede ser muy larga. Así tiene que ser la novela negra, tiene que mantener la tensión, tienes que estar tenso. Toda la parte de Ateliosis es una descarga que un poco te descoloca, pierde la tensión, pero da un sentido, y luego lo recuperas, porque en toda novela tienes que tener un ritmo. El momento del doctor Ateliosis es un ritmo de respiro, pero, en general, es eso, una novela negra, a diferencia de la policial, ya sabes lo que ha pasado y, sin embargo, tienes que mantener el interés. ¿Cómo haces eso? Si sabes quiénes son los muertos, quiénes son los asesinos desde un comienzo. ¿Cómo mantienes la tensión?

Agatha Christie o los libros de Conan Doyle, no son así: se produce un crimen y le acompañas al investigador, al personaje, hasta descubrir. Es un desafío de lógica y todo lo demás. Vas a la solución y descubres que el asesino es el mayordomo. En la novela negra, en el caso de *Miércoles y estiércoles*, ya sabes quiénes son los asesinos y las víctimas, sin embargo mantienes el interés, porque en la novela negra, lo que interesa no es atrapar al asesino, sino atrapar al lector. ¿Y cómo atrapas al lector? Revelando el entorno moral en que se hace una investigación. La investigación que narra *Miércoles y estiércoles* sobre un crimen que el Estado encarga a los propios criminales. Una cosa es seguir la investigación como desafío, como ajedrez, pero aquí estás revelando el entorno moral. Esa es la diferencia de la gran literatura policial con la literatura norteamericana que incorpora la novela negra.

P: Lo que importa, entonces, es la psicología de los personajes...

D.C.: Claro, lo que tienes por dentro y por qué, y cuáles son las motivaciones del personaje y del aparato de Estado, porque es un crimen de Estado. ¿Cómo es que se comete un crimen así?, ¿por qué? Ese es el entorno de la novela negra, para eso sirve.

La novela negra es una novela de poco aliento. Tiene que ser así por el tema de la cuerda floja, no te caes.

P: ¿Alguna vez se entrevistó con los personajes?

D.C.: No, nunca. Esto no es *A sangre fría*. Es otra cosa, es desde la ficción, desde la imaginación interpretar eso. En el caso de Truman Capote, se mete y establece una amistad, y asiste a la ejecución.

P: Y por eso se convierte en inmoral...

D.C.: Él tenía un problema de ética ahí, ¿no? Y cómo se involucró con los personajes para luego dejarlos solos. Mi novela se leía en colegios, por criterios morales, ha sido suspendido, y también político.

P: Y usted no debe ser muy querido por la Policía...

D.C.: (risas) No sé. Un día estaba en *Fybeca* con mi esposa y se me acercó el general que se fugó, Molina. Quería hablar conmigo. Le dije que me llame... nunca me llamó.

Mejor. ¿Yo qué tengo que hablar con él? Pero él no me veía como novelista, sino como periodista... que le hemos tratado injustamente, porque ellos dicen que son inocentes porque no hay cuerpo del delito. Si no existe cuerpo del delito, en la doctrina tradicional, no hay crimen, por eso, esto es un tema de Derechos Humanos. Y eso es lo que siguen manteniendo estos desgraciados y tienen este compromiso de no revelar dónde están, o dónde les enterraron, o qué pudieron hacer con los chicos.

Yo hago un tipo de literatura comprometida, entre comillas, que es distinta a la literatura que hacen otros escritores que tienen una opción. Esa opción es porque tengo un antecedente periodístico, porque primero he sido periodista y luego he sido un escritor tardío. Además soy novelista, ahora cada vez con más firmeza. Eso implica una serie de reflexiones sobre el arte de la novela, el trabajo que se hace, sobre cómo encarar la realidad.

P: ¿Y cuánto tiempo se demoró en redactarla?

D.C.: Seis meses creo. Es una novela corta. Es que solo con una novela puedes llegar a algún lado. Solo con una novela como Inés Aranda puedes llegar a algunas cosas de las que pasan aquí, a decirles de alguna manera, a entenderlas, a imaginarlas. No hay otra forma.

P: Y es que tal vez es lo que casi todos nos imaginamos que pasó, pero no podemos decirlo...

D.C.: Exactamente.

P: Me parece que es como ir recogiendo partes del imaginario colectivo, que no son tangibles, pero que se sabe que existen.

D.C.: Para eso sirve la ficción. A fin de cuentas, la definición de ficción es una mentira, pero son mentiras que te llevan a la verdad. El libro *El corazón de las tinieblas* solo de esa forma se pudo denunciar la brutalidad de los holandeses en África. Era una brutalidad, era un salvajada, cómo un tipo se convierte en dictador en África, respaldado por el imperio holandés, se llena de plata... el gran emperador que “civiliza” a los africanos. Entonces, esta novela permite entender.

BIBLIOGRAFÍA

Textos impresos

- Biblioteca Ecuatoriana Mínima. (1960). *El Ecuador visto por los extranjeros*. Puebla, México: J. M. Cajica Jr. .
- Campbell, F. (2002). *Periodismo Escrito*. México: Alfaguara.
- Miranda, J. (2003). *José Martí - Escenas norteamericanas*. Caracas, Venezuela: Editorial Arte.
- Vallejo, R. (2004). Medardo Ángel Silva y la crónica de una época de artificios. In *Medardo Ángel Silva, Obras completas*. Guayaquil, Guayas, Ecuador.
- Wolfe, T. (1973). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona, Cataluña: Anagrama.
- Márquez, G. G. (1982). *Relato de un naufragio*. Colombia: Oveja Negra.
- Aulestia, A. (2013). *El periodismo gonzo como contracultura. Análisis de los textos El Derby de Kentucky y Miedo y asco en las Vegas*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Sims, N. (1996). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Bogotá, Colombia: El Áncora Editores.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación* . Barcelona, España: Paidós.
- Bortz, E. (2005). *The New Journalism and its editors*. Florida , Estados Unidos: University of Florida.
- Scura, D. (Ed.). (1990). *Conversations with Tom Wolfe*. University Press of Mississippi .
- Aguirre, M. (17 de febrero de 2008). Cornejo tensa la cuerda. *El Universo* .
- Corrales, M. (1999). *Iniciación a la Narratología*. Quito, Pichincha, Ecuador: Centro de Publicaciones PUCE.
- Neira, M. (1998). *Caso Restrepo: crimen de Estado*. Quito, Pichincha, Ecuador: Eskeletra.
- Capote, T. (1966). *A sangre fría*. Anagrama.
- Germán Arcinegas, A. R. (1978). *Historiadores de Indias - Los Clásicos*. México: Cumbre.
- Martínez, T. E. (1997). *Periodismo y Narración: desafíos para el siglo XXI*. Guadalajara: Sociedad Interamericana de Prensa.

- Cornejo, D. (2012). *Miércoles y Estiércoles*. Quito, Ecuador: Santillana.
- Guerriero, L. (2013). *Una historia sencilla*. Barcelona: Anagrama.
- Josefo, F. (93). *Antigüidades Judías*.

Documentos en internet

- Villoro, J. (22 de enero de 2006). *La crónica, ornitorrinco de la prosa*. Recuperado el 15 de febrero de 2015, de La Nación:
<http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa>
- McGrath, C. (31 de octubre de 2004). *The New York Times Magazine*. Recuperado el 22 de agosto de 2015, de The New York Times Magazine:
http://www.nytimes.com/2004/10/31/magazine/wolfes-world.html?_r=0
- Campbell, F. (6 de septiembre de 2006). *El libro - reportaje*. Recuperado el 24 de agosto de 2015, de Periodismo Escrito:
<http://periodismoimpreso.blogspot.com/2006/09/el-libro-reportaje.html>

Documentos audiovisuales

- Gibney, A. (Dirección). (2008). *The life and work of Dr. Hunter S. Thompson* [Documental]. Estados Unidos.
- Restrepo, M. F. (Dirección). (2011). *Con mi corazón en Yambo* [Documental]. Ecuador.
- Cordero, S. (Productor), & Dávalos, I. (Dirección). (2007). *Alfaro Vive ¡Carajo!: del sueño al caos* [Película]. Ecuador.